

N. BARBU
AGLAE PRUTEANU
EDITURA MERIDIANE BUCUREȘTI, 1965
Coperta: ION PETRESCU
ARGUMENT INTRODUCTIV

Pentru că, în ciuda laurilor pe care artista și i-a «câștigat, numele Aglaei Pruteanu circulă mai puțin decât merita, avertizăm cititorul că în această carte este vorba, de una din cele mai mari interprete de teatru pe care le-a avut țara noastră.

Afirmația ar putea surprinde cugetele acelor care au citit ori au ascultat povestindu-se atâtea lucruri remarcabile, de pildă, despre Aristizza Romanescu sau despre Agatha Bârsescu. Nu ar fi drept să facem o ierarhizare menită să minimalizeze poziția vreuneia din marile figuri ale scenei românești din trecut, ar fi și iluzoriu și presumptuos, mai ales din partea unui comentator întârziat care nu le cunoaște pe niciuna decât prin ochii și prin simțirea altora: colegi de teatru, scriitori, ziariști sau simpli spectatori de odinioară. Vrem numai să arătăm că, alături de stelele cu nume cunoscut a mai fost una, mai puțin cunoscută astăzi, dar nu pentru că ar fi luminat mai puțin, ci, mai degrabă, pentru că strălucea mai de departe. Aglae Pruteanu s-a devotat artei într-un oraș care nu mai era capitală și nu mai avea aceeași putere de a impune talente, mai ales în materie de teatru. Un cronicar de talia lui Tudor Arghezi scria în 1912, cu prilejul câtorva spectacole date de Aglae Pruteanu la București: „Celelalte teatre nu-mi aduc aminte să fi adus ceva nou înainte de vacanță, afară de jocul pasionat și dogoritor al Aglaei Pruteanu din Iași în Dama cu caraeli i, Noi care am văzut-o jucând pentru întâiași dată, precizând cu putere și cu conture de văpaie anumite senzații și sentimente, neîncetat în posesiunea unui temperament adevărat, am crezut că ne dăm seama câte glorii de scenă

ar fi întunecat doamna Pruteanu, dacă în loc să pâlpâie la Iași, oraș mai mult de filosofi decât de spectaculiști, ar fi venit să ardă în București". („Viața românească”, nr. 9/1912).

Încercăm a dovedi așa dar că teatrul românesc a fost și mai bogat în talente de întâia mărime și că, spre cinstea lui, poporul nostru a zămislit și mai multe valori artistice decât acelea ale căror nume stau pe buzele tuturor.

De la o anumită limită în sus, orice încercare de ierarhizare a talentelor este nu numai riscantă dar și gratuită. Esențial este să stabilim dacă un creator depășește această limită, acest prag superior. În rest, discuția nu mai are rost decât sub aspectul determinării particularităților de stil care-l diferențiază de alții. Or, opinia pe care am exprimat-o inițial despre Aglae Pruteanu, are mai întâi, rolul de a preveni ideile preformate, ferind cititorul de reversul exagerării ce ni s-ar putea imputa la prima vedere. Aglae Pruteanu nu a fost o oarecare artistă, de talent mai mult sau mai puțin recunoscut, cum ar putea gândi cei neavizați, ci ea reprezintă una din culmile artei realiste cu «care poporul nostru se poate mândri.

La apreciable distanțe de timp, personalități din cele mai diferite ca structură sufletească și ca gen de preocupări, de regulă creatori, se întâlnesc în păreri când e vorba de a elogia arta acestei interprete. Începând cu Galino – primul ei profesor de teatru la Conservatorul din Iași – și cu însăși Aristizza Romanescu cu care a jucat la debut, continuând cu A.D. Xenopol, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, cu poeți ca T. Arghezi, G. Topârceanu, Otilia Cazimir, Mihai Codreanu, cu artiști mari ca Șt. Braborescu, Petre Sturdza-Doria sau compozitori și instrumentiști ca Eduard Caudella și T. Burada – și nu i-am pomenit decât pe câțiva dintre admiratorii cei mai consecvenți –, putem spune că meritele artistei nu au cunoscut nicio contestare.

Dintre colegii ei din generațiile mai noi ne-au vorbit cu adâncă emoție, în termenii preciși ai profesionistului, artiști de frunte ca artistul poporului Miluță Gheorghiu, artiștii emeriți Margareta Baciuc, Any Braeschi, I. Lascăr, sau ca N. Șubă, fostul partener din piesa Narcis de Brachvogel jucată pentru ultima dată în anul 1928, V. Pascu, Remus Ionașcu, organizatorul muzeului teatral din Iași ș.a. Vom reproduce aici fragmentar, pentru ilustrare – mulțumindu-le tuturor pentru informațiile care ne-au fost de un real ajutor – numai cuvintele lui Ștefan Braborescu, artist al poporului, comunicate, la cererea noastră într-o scrisoare recentă: „... Nu este de loc ușor să te pronunți așa cum trebuie, cu seriozitate și suficientă competență în materie, asupra unei valori artistice de însemnătatea celui mai mare talent ce a strălucit decenii de-a rândul pe scena teatrului ieșean, talent excepțional care ar fi putut ilustra scena oricărui teatru – nu numai de la noi, dar chiar și a multora din marile metropole ale Europei.

Aglăe Pruteanu, o spun cu toată convingerea – și îmi cântăresc bine cuvintele – a fost cea mai – mare artistă a teatrului românesc de pretutindeni... Am avut în câteva rânduri norocul să-i fiu partener, precum și marea cinste de a regiza spectacole de mare anvergură în care coana Aglăița deținea cu un prestigiu nemaiîntâlnit roluri centrale. Interpretările acestei inegalabile actrițe se caracterizau printr-o retrăire deplină, înțelegând prin aceasta procesul perfect real care se petrece în forul interior al actorului, retrăiri pur și simplu fenomenale, realizări de o impresionantă veridicitate artistică, ce cucereau de la prima sa apariție pe scenă, nu numai pe spectatori... dar mai cu osebire pe colegii parteneri, care evoluau în ambianța de vrajă a scenei, electrizați de jocul insinuant și convingător al protagonistei... Căci nu numai că artista reușea să vibreze ea însăși dar, continuă maestrul Șt. Braborescu, posedă „darul indefinisabil –

darul lui Apollo cum l-a denumit Stanislavski - de a transjuite, de a comunica și altora această vibrație. Darul acesta îl poseda din belșug Aglae Pruteanur calitate primordială, de bază, rezervată numai celor excepțional înzestrați, printre care marea artistă a ocupat, unul din cele mai înaintate locuri...

Exprimate la mai mult de patru decenii diferență, cuvintele poetului Tudor Arghezi și ale actorului Ștefan Braborescu coincid. Deși a „pâlpâit” la Iași, flacăra artistei noastre a ars cu tărie spre cinstea întregii «mișcări teatrale românești, pentru contemporanii ei ca și pentru noi, cei care căuțăm să scoatem la lumină dramaticele zbateri ale talentelor autentice, ignorate sau disprețuite de reprezentanții unui regim apus. Cercetarea care urmează tinde a demonstra, la rândul său, acest adevăr.

Faptul că ea constituie primul studiu monografic dedicat unei personalități artistice care s-a format și a activat aproape evolutiv pe scena ieșeană, ne-a impus și strădania de a reface, în linii mari - ambianța mișcării teatrale moldovenești, urmărind subiectul nostru în funcție de câteva din momentele de seamă ale istoriei celui mai vechi teatru din țară. Această sarcină, obligându-ne să ne menținem strict la interpretarea izvoarelor cercetate, multe din ele inedite, a pretins în diverse capitole un iton expozitiv și o sobrietate stilistică pe care o preferăm în orice caz dulcelelor romantizări de circumstanță și invenției în marginea documentelor.

COPILĂRIA

I

Rememorându-și activitatea și căutând o formulare cât mai exactă a puternicului imbold lăuntric ce a călăuzit-o în artă, Aglae Pruteanu - după numele părinților Aglae Theodoru - a așezat ca motto în fruntea volumului său de amintiri această propoziție: „Pentru mine viața și teatrul se contopesc”.

Parcurgând cartea Aglaei Pruteanu ai impresia că, într-un ultim efort de a se dăruia și a-și menține, după ce cariera îi era încheiată, aceeași stare de tensiune interioară care-i condiționa altă dată creația scenică, artista și-a fixat atenția asupra propriei vieți de teatru, căutând să și-o explice, așa cum era obișnuită până atunci să-și explice resorturile intime ale personajelor interpretate.

Din drumul ce-l străbătuse ani în șir, Aglae Pruteanu reține numai faptele care se raportează la viața de teatru, căci aceasta i-a fost viața adevărată, chiar și atunci când încă nu descoperise scena. Nu enunțăm aici un paradox și nici nu avem dorința de a romanța, poleind de circumstanță realități care ar putea fi considerate mărunte. Există însă o legătură, o linie de continuitate – dacă o putem numi astfel – între momentele fericite trăite în copilărie și clipele de satisfacție ale maturității artistice. E un fond sufletesc comun de la care se cuvine să pornim în determinarea structurii actoricești a Aglaei Pruteanu, fond care se definește printr-o neobișnuită disponibilitate emotivă. Timpuria capacitate de a sesiza impresii necunoscute altora și a vibra în fața frumuseților naturii, predilecția pentru cântece, povești, legende, mai târziu pentru lecturi de tot soiul, pentru poezia populară, pentru doinirea tânguioasă a buciului, probează însușirile elementare ale unei certe vocații. „În copilărie, tot teatru făceam, fără să știu, fără să-mi dau seama” – mărturisește artista. Să notăm deci câteva episoade mai semnificative din copilăria ei, copilărie trăită cu o surprinzătoare intensitate.

Aglae, fiica lui Constantin Theodoru și a Ecaterinei, a venit pe lume în toamna lui 1866, la 22 octombrie. Vasluiul, orașul natal al viitoarei actrițe, nu era pe atunci mai răsarit decât un mare sat, excepție făcând cele câteva case boierești așezate în fundul ogrăzilor și înconjurare de

copaci bătrâni, precum și de un „centru” unde se întretaiau cele câteva străzi mici cu prăvălii de manufactură, cârciumi cu aspect de han, băcănii și ateliere de tot felul. Spitalul în a cărui curte își avea locuința familia lui Costache Theodoru, acesta ocupând acolo funcția de intendent, se afla la marginea târgului. „Casa era împrejmuată de o mare grădină, ou alei de salcâmi. Totul era luminos și senin – soare, flori, păsări ce cântau îngânându-se cu cele ale pădurii din fața casei care își trimitea ecourile glasului ei fermecat, plin de nuanțele unei armonii divine, începând cu zumzetul vietăților din iarbă, cu concertul păsărilor, cu vibrațiile aerului, pe ale căror unde veneau până la mine toate zgomotele văii și șoaptele pădurii”.

În acest cadru natural, receptivitatea atât de delicată a copilei se dezvoltă arm onios. Zgomotele adesea imperceptibile ale pădurii, ciripitul păsărilor și susurul izvoarelor, „pe toate le cunoșteam, pe toate le deosebeam, pe toate le iubeam... Ale mele erau toate. Ele se înregistrau, în mintea și în sufletul meu, ca un cântec...”

Sensibilitatea fetei era alimentată de peisajul pădurii care-și schimba culorile după anotimp, al înălțimilor ce se profilau în depărtări, spre stânga curții, cu acel soilitar „stejar al lui Ștefan cel Mare”, evocator de vechi legende, dar și de iscusința nativă a mamei, care cânta frumos și le povestea celor două copile – Aglae mai avea o soră – „istorii bătrânești din trecut¹. Descendenții familiei aflați în viață ne-au vorbit pe îndelete despre calitățile artistice ale Ecaterinei Theodoru care „la bătrânețe cânta încă, posedând un timbru rar la oamenii vârstnici”.

„Mamei îi datoresc sentimentul de iubire pentru popor și țară. Ea mi l-a infiltrat din copilărie, cu basmele și cântecele de vitejie ale trecutului nostru”. Cântecele și basmele, legendele și amintirile ascultate cu nesaț au

constituit primul material literar pe care s-a exercitat talentul viitoarei interprete a atâtor celebre eroine. Memorându-le ușor, aproape fără să-și dea seama, copila era gata, ba chiar simțea o deosebită plăcere, să le reproducă, punând în repetarea lor accentele propriei sensibilități. Așa se face că la vârsta de 4 ani numai, Aglae obține primul ei succes public, despre care povestește, mai târziu, amuzându-se de întâmplare. Iată cum s-au petrecut lucrurile. Bunicul ei dinspre tată, Ilie, după ce își „pusese familia în ordine”, căsătorindu-și copiii și trimitându-i la casele lor, se retrăsese la mănăstire. Vizitându-l o dată la Mănăstirea Neamțului, fata lui, Ecaterina, voia să-i arate și nepoțica, pe Aglae. Aceasta, dispusă îndată să-și pună în valoare cunoștințele, nu așteptă multe rugăminți și, în asistența unui public adunat ad-hoc îi distră cu întregul ei repertoriu „cântând <și întovărășind cântecul cu gesturi și jocuri”, așa încât, după relatarea ulterioară a mamei, unul din „spectatori” ar fi zis „Ei!... Să dai o mie de lei și s-o privești!”

Însă copila creștea și odată cu ea se dezvolta „și impresionabilitatea contemplativă și simțirea lăuntrică pentru orice manifestare umanitară și ar

tistică, oriunde le întâlneam, având darul să le discern și să mi le asimilez”. Școala primară a trecut fără - dificultăți, deși emotivitatea ei oare ieșea din comun se manifesta ca un defect. Nu-i vorba de un „trac” școlar, ci mai degrabă de un neastâmpăr greu de disciplinat, de un consum nervos la lecțiile de istorie și citire, mai ales atunci când institutoarea punea mult suflet în povestirea diferitelor fragmente bogate în peripeții dramatice. Eleva Theodoru Aglae reacționa spontan, uneori râdea peste măsură, alte ori ochii îi înotau în lacrimi. Notele cele mai mari le avea la compunere, memorizare, cânt.

O dată primul ciclu școlar încheiat, părinții o înscriu

la un pensionat particular, în Vaslui neexistând pe atunci nici măcar un gimnaziu. Însă intendentul spitalului trebuia să facă prea mari sacrificii materiale pentru a plăti taxele astfel că, de la un timp, Aglae rămase să ia lecții particulare în casă, cu o profesoară care locuia în același apartament. Călăuzind-o cu dragoste, aceasta i-a deschis gustul pentru lectură, învățând-o cum să interpreteze, să analizeze și să asimileze cele citite. De aici înainte Aglae începea să descopere o lume nouă, lumea cărților. Cineva dintre cunoscuții familiei îi oferă, între altele, colecția Convorbiri literare unde îl descoperă pe Eminescu... iar altcineva revista Contemporanul și dorința de a ști, de a afla cât mai multe lucruri, o mină să citească nu numai producțiile literare propriu-zise, dar și articolele științifice, politice sau filosofice, așa încât atât autorii cei mai de seamă cât și curente de idei ale vremii nu i-au rămas necunoscute.

O nouă încercare de a-și continua pregătirea într-o școală publică dădu iarăși greș. Având un bagaj de cunoștințe de ajuns de bogat, se hotărâse să intre la „Școala centrală” de fete din Iași. Aceleași condiții neprielnice - bugetul modest al familiei - împiedică și realizarea acestei intenții astfel că, până la urmă, nimeri la școala profesională de la lăf. Sava” tot din Iași. Însă, după puțină vreme, Ecaterina Theodoru se prezintă directoarei anunțând că-și retrage fiica pentru că... îi găsisese o „partidă” convenabilă. Părăsi și această școală, care, în treacăt fie zis, nu o atrăgea, lecțiile de croit rochițe pentru păpuși neavând nicio legătură cu vocația sau cu dorința ei de cultură. Aglae se împotrivește totuși categoric măritişului astfel că părinții, care-și iubeau fiica mai presus de orice, sunt nevoiți să cedeze. Acasă, ea își reîncepu bucuroasă viața obișnuită. Lecturile numeroase făcute cu voce tare îi exercită dicțiunea și îi formează atenția necesară frazării. De teatru nici nu era vorba pe

atunci.

ANII UCENICIEI

După douăzeci și doi de ani de slujbă ca intendent al spitalului din Vaslui, Costache Theodoru se mută la Iași, împreună cu familia. Aci închiriază la început o locuință în str. Gării 3.

Fosta capitală, orașul lui Eminescu și Creangă, își menține însă, cel puțin până în pragul celui dintâi război mondial, privilegiul de centru cultural de primul rang. Universitatea, Conservatorul de Muzică și Declamație, Pinacoteca – așezăminte înființate în 1860 (pe baza unor mai vechi nuclee), revistele literare și științifice, întrețineau la Iași o mișcare de idei la nivelul gândirii progresiste a epocii.

Orașul era tihnit, pașnic, cu numeroase monumente istorice dar, cu toate clădirile sale impozante din centru, păstra un aer patriarhal, cu case așezate în fundul unor curți înverzite, străjuite la porți de arbori ce-și uneau coroanele în arc, peste stradă. Iarna, omăturile se luau uneori la întrecere cu ulucele caselor, părțile ce duceau către intrare putând fi asemuite cu niște tunele imaculate.

Într-o asemenea locuință se mutase și familia Theodoru, pe o arteră totuși principală, nu departe de centrul orașului. Între vecini se aflau și părinții unei eleve a clasei de declamație de la Conservator. Desigur a fost o simplă întâmplare, o întâmplare fericită, întâlnirea Aglaei cu Henriette Capșa: în fața unui exemplu, îndoielile și reținerile, fie ale părinților, fie ale noii candidate la clasa valorosului actor și profesor Mihai Galino, aveau să dispară.

Într-o zi, Henriette care pregătea pentru examenul semestrial rolul Anca din Despot-Vodă, o rugă pe noua sa prietenă s-o asculte. Suflându-i Hanriettei, Aglae citea și ea versurile, dându-le instinctiv și intonația cuvenită. Felul ei de a spune, o miră pe mama prietenei sale care-i

propuse ficei s-o recomande și pe tânăra lor vecină lui Galino. Hotărârea era luată. Urmă o noapte de temătoare visuri și frământări ogoite doar de cuvintele încurajatoare ale Ecaterinei Theodoru.

A doua zi, într-adevăr, Henriette fu aceea care redactă, după cum ne-am putut da seama, cererea de înscriere la clasa de „declamațiune și mimică”. Era în 1885, septembrie. La 6 octombrie 1885 se încheie un „prescript verbal” semnat de directorul Conservatorului, Gros, și de profesorii Mihai Galino și Teodor Burada, în care se consemnează decizia luată de comisiune în urma examenului de admitere. Între cei primiți la clasa lui Galino figurau Theodoru Aglae și Cosinschi Vlad (Cuzinschi – mai târziu actor remarcabil și regizor al Teatrului Național din Iași). Henriette Capșa, deși cu doi ani mai tânără decât colega și prietena sa, era în anul II (înscrișă în 1884).¹

Conservatorul funcționa pe atunci în casele Drossu din strada Lăpușneanu. Cam la o lună după primirea în Conservator, la 7 noiembrie 1885, noua studentă de la declamație cere (petiția e scrisă de astă dată cu mâna ei) să fie înscrișă și f, între elevele clasei de theorie și solfegiu”. Este încă o dovadă în sensul afirmațiilor de mai înainte referitoare la predilecția tinerei Aglae Theodoru pentru studiu, la ambiția de a cunoaște cât mai multe lucruri din domenii variate. Din catalog rezultă că a urmat un timp cu destulă regularitate și la această clasă, desigur atât cât i-a permis studiul de bază, la declamație.

Profesorul Galino, văzându-i calitățile în adevăr neobișnuite, o supune unui regim de muncă intensă. Eleva asimila repede orice indicație, iar exercițiile introductive care se făceau de obicei în primul semestru („exerciții asupra recitării, exerciții asupra mimicii, dezvoltări critice asupra vorbirii și mimicii din punct de vedere estetic al scenei”) foarte curând nu-și mai au, pentru ea, rostul.

Stăpânirea vocii, respirația, mersul și celelalte atribute de ordin tehnic care nici așa nu constituiau o problemă pentru noua ucenică a lui Galino, aveau să se dezvolte tot mai mult în cursul lucrului asupra scenelor întregi și a bucăților din care urmau să se aleagă piesele pentru producția primului semestru. Profesorul considera, așadar, că putea s-o promoveze într-un timp mai scurt pentru a-și face stagiul direct pe scena teatrului, unde se simțea pe atunci lipsa unei ingenuie de valoare. În adevăr, în afară de Zburătorul lui Eliade, de o altă recitare Somnolența și de o scenă din Cezar și Brutus, pe care le pune la punct surprinzător de repede, Aglae Theodoru muncește cu asiduitate la scenele din Lucreția Borgia (V. Hugo), rolul Lucreției, Paul John (Al. Dumas) – rolul Marchizei, Don Juan (A. Dumas) – rolul Paquitei și la comedia într-un act Odă la Eliza de V.A. Urechea în oare joacă rolul Ana Primăvărescu. Este important de subliniat faptul că în toate aceste scene, Aglae este pusă să interpreteze rolurile principale, fiind anturată numai de elevi din anii II și III: Mihai Popovici (zis mai târziu, în teatru, Popovici-junior) din anul III, Henriette Capșa, și numai în Lucreția Borgia, într-un rol secundar, apare celălalt elev din anul I: Vlad Cuzinschi. Pe ceilalți elevi din anul I și chiar pe cei mai mulți din anii II și III Galino a socotit că nu-i poate prezenta în cadrul producției. Dintre toți colegii de

Conservator, Aglae Theodoru avea notele cele mai mari, atât la media semestrială c-ît și la examen.¹

Galino îi pune pe elevi mai întâi în fața dificultăților. În felul acesta ei erau supuși unei probe de voință la care dădeau greș majoritatea celor lipsiți de chemare pentru scenă. Pe de altă parte, dânfW

mm

Aglae Pruteanu în rolul Cleopatra din An ton m și

¹ Pentru toate amănunțele cu privire la studiile din Conservator, a se vedea Arhiv. Stat. Iași, Fd, 102, dos. nr. 2 și 4.

Cleopatra de Shakespeare.

Mihai Galino, profesor servatorului din Iași, al Conelev și t realist e continuator al școlii a lui Matei Mi 11
o

Arislizza Romanescu în rolul Ofeliei din Ham let
tânăr di-National

Mihail Sadoveanu - rector al Teatrului din Iași.

A

II)

Gi în ore Manolescu Hamlet

V.

du-le să lucreze roluri și scene grele, de obicei de genuri contrarii dispozițiilor manifestate de cei în cauză, profesorul își putea da seama mai ușor până unde poate merge fiecare și asupra căror defecte trebuie să insiste pentru a le corecta. Niciunul din rolurile studiate de Aglae Theodoru în primul semestru nu erau dintre acelea pe care artista avea să le joace mai târziu în teatru. Trecând însă cu brio această încercare, în semestrul următor i se încredințară fragmente mai potrivite. Așa începe de fapt pregătirea celor dintâi roluri pe carex avea să le joace mulți ani de aici înainte. Acum „lucrul mergea de la sine, absolut fără nicio efortare”. Galino, el însuși un actor reputat, elev și continuator - împreună cu N. Luchian și Costache Bălănescu - al școlii realiste a lui Millo - student mai târziu la Viena, al lui Davidsohn, marele artist german de la începutul secolului al XIX-lea, dovedea mult tact, conducându-i pe tinerii săi învățacei pe drumul spre expresia sinceră, firească, adevărată, ferindu-i de exagerările declamației patetice. În acest scop, făcând observații asupra modului de lucru al fiecărui elev, nu căuta să le impună intonațiile și maniera sa de interpretare, pentru că ele puteau să sune fals în gura altcuiva, care, în loc de interpretare personală ar fi rămas la o imitație. Metoda pedagogică a lui Galino era indicată,

așa cum se vede, pentru talente. Importanța acestei metode, ținând seama și de timpul când era aplicată, se cuvine reliefată în chip deosebit, ea fiind o călăuză sigură către interpretarea realistă, firească, organic grefată pe sensibilitatea și inteligența actorului. „De la bunul și marele meu profesor - va scrie mai târziu strălucita lui ucenică - am învățat multe lucruri bune, fără să-mi fi impus vreodată felul lui de a zice sau de a fi ca artist, deși era un admirabil artist, un mare tragedian. Mă lăsa să spun și să joc rolul în voia mea... Atunci nu știam de ce mă lăsa astfel și eram foarte îngrijată. Mai târziu însă am înțeles că înadins mă lăsa, să caut eu singură nota justă, fiind sigur că am s-o găsesc.¹¹

La „1 Iuliu 1886” are loc producția semestrului II care era totodată și serbarea de sfârșit de an. În compania acelorași colegi din anii superiori Aglae Theodoru este relevată de întreaga asistență ca un mare talent. Jucase actul I din Fântâna Blanduziei de Alecsandri - rolul Getta -, actul II din Ovidiu de același autor - rolul Iuliei - și scenele 6 și 7 ale actului I din Medeea de Legouve - rolul titular. Primele două roluri fuseseră create de însăși Aristizza Romanescu în stagiunile anterioare, la București, celălalt făcea parte din repertoriul Agathe Bârsescu. Succesul a fost răsunător, eleva încununată cu premiul I, Galino recunoscând că, din punctul său de vedere, de aici înainte nu-i poate fi de folos decât ca sfătuitor în calitate de coleg mai vârstnic, pentru viitoarele creații pe scena teatrului. Deși oficial nu putea fi declarată absolventă, din cauza regulamentului care nu prevăzuse un asemenea caz excepțional, totuși, în urma muncii intense și a probelor atât de numeroase și de variate, profesorul o socotește virtual absolventă și o îndeamnă să facă cerere pentru a-i, se rezerva locul cuvenit în teatru. Ulterior, deși se considera încă elevă, nu a mai frecventat cursurile, nemaiavănd nici timpul necesar, din pricina rolurilor

importante ce i se acordau, și bucurându-se totodată de îngăduința și încurajarea lui Galino, acum colegul ei mai vârstnic.

Cererea de angajament ca actriță, în care se considera încă elevă era, de altfel, datată la 23 iunie, deci înaintea examenului care pentru ea a echivalat cu absolvirea. La 22 iulie așadar, după ce asistaseră la producția noii promoții, membrii Comitetului teatral, adică: Leon Negruzzi, A. Vizanți și Th. Burada scriu pe cerere rezoluția: „se admite, iar salariul se fixează deocamdată (subl. ns.) la cifra de una sută lei, cu obligația de a figura și în cor la caz de necesitate”, se încheie în acest sens și un proces-verbal.²

Adesea, chiar actele oficiale și uscatele formulări administrative rețin câte ceva semnificativ din gândurile și din simțirea vie a celor care le alcătuiesc. Așa este și în cazul rezoluției citate mai sus, în care cuvântul deocamdată ne dă o indicație precisă despre măsura în care Comitetul teatral recunoștea că meritele excepționale ale noii actrițe nu puteau fi nici pe departe răsplătite cu o sută de lei lunar – bineînțeles numai în cursul stagiunii și pe jumătate în luna de repetiții, cum era regula generală.

Salariul nu era, totuși, mic, în comparație cu lefurile actorilor de pe atunci. În adevăr, Henriettei Capșa i se fixează numai 80 de lei lunar. Mai târziu, unii elevi și chiar gagiști primesc și câte 50 de lei lunar, iar alții sunt angajați „onorific”. Despre grelele condiții de viață și de muncă ale actorilor din trecut vom avea ocazia să ne ocupăm și mai departe. Pentru moment trebuie să ne oprim puțin asupra debutului elevei preferate a lui Galino în cadrul unui spectacol pe scena teatrului.

Faptul s-a produs înaintea angajării oficiale ca artistă, și chiar înaintea producției de absolvire, cu ocazia unei reprezentații în folosul construirii Ateneului din

2 Arhivele Statului Iași, Fd. Teatrului Național, dosar nr. 4.

București. Cerându-se atunci și concursul lui Galino în calitate de profesor, el a propus piesa într-un act Odă la Eliza, care figurase în producția primului semestru, cu Aglae Theodoru, Mihai Popovici și Henriette Capșa. Spectacolul s-a bucurat de un remarcabil succes. Publicul se întreba - povestește mai târziu interpreta - „cine e noua artistă?... Nu credea nimeni că eram o elevă din anul întâi a Conservatorului din Iași”. Galino, cu tactul* și cu grija lui părintească pentru elevii cu adevărat înzestrați izbuteste astfel să deștepte interesul celor în drept pentru talentul pe care el îl instruia.

2*

— În aceste condiții au fost angajați, de exemplu, în stagiunea 1903 - 1904, un număr de 10 gagiști, între care Al. Mavrodi, ajuns apoi director general al teatrelor, comicul V. Boldescu ș.a.

Înlesnindu-i totodată primul contact cu o sală plină, înarmând-o deci și cu această experiență.

Din relatarea ulterioară a felului cum a decurs debutul, reținem o stare de emoție aproape paralizantă, ceea ce denotă aceeași structură nervoasă, aceeași impresionabilitate semnalată încă din copilărie și care începea acum să fie orientată către un mod de manifestare nou, adaptat stării de creație artistică. „Aveam adevărate friguri; n-am mâncat nimic decât o ceașcă de supă pe care mi-a dat-o mama mai mult cu sila. Îmi era când cald, când frig, și zguduituri nervoase mă străbăteau din creștet până-n tălpi. Starea aceasta a ținut până seara în cabină... înainte de a intra în scenă am mai avut o scurtă zguduitură de emoție și apoi, de la cei dintâi pași pe care i-am făcut pe scenă, totul a dispărut. Eram stăpână pe mine având toată liniștea pe care mi-o impuneam prin voință pentru a veghea și a fi atentă la ceea ce spuneam, controlându-mi totodată toate mișcările mele și ale celor dimprejurul meu, criticându-mi interpretarea și supraveghind pe a

partenerilor mei. Vrasăzică, din prima zi am făcut ceea ce am făcut mereu de-acum înainte, fără întrerupere”.

Pagina aceasta este prețioasă pentru că ea dezvăluie un aspect ținând de psihologia creației actorului. Asemenea confesiuni – destul de rare de altfel în literatura memorialistică scrisă de actori. –, dovedesc în cazul de față, în afară de puternica sensibilitate a actorului, acea asociere între afectivitate și intelect, între emoția propriu-zisă și autocontrolul rațional al interpretului. Trebuie să facem distincție între emoția de ordin strict fiziologic și emoția artistică propriu-zisă, creatoare, pe care nu o încearcă decât ființele înzestrate pentru aceasta.

Spre primăvara lui 1886 se juca un spectacol în beneficiul remarcabilului artist care a fost Vasile Hasnaș, în care își dădea concursul și Aristizza Romanescu. Fiind nevoie de o interpretă pentru un important rol feminin, Galino s-a gândit la Aglae Theodoru. Mai mult: profesorul a ținut s-o recomande din vreme pe eleva sa Aristizzei care, demisionată de la București, jucase toată stagiunea 1885 – 86 la Iași, locuind chiar la soții Galino, peste drum de vechiul teatru. Astfel, chemată în casa maestrului ei, eleva a putut s-o cunoască de-a aproape pe marea interpretă, a cărei artă o admirase de-a lungul întregului sezon teatral.² Aristizza i-a spus vorbe încurajatoare și de-atunci, mai ales după spectacol, s-a stabilit între ele o legătură cordială care s-a menținut deplină, până la urmă.

Piesa aleasă pentru beneficiul lui V. Hasnaș era Mănăstirea din Castro de J.B. Gomez și Aglae urma să aibă o scenă importantă cu marea maestră de care ea se apropia cu venerație. ³ La repetiție lucrurile au mers, evident, bine însă noua actriță pe care toată lumea o admira, nu depășise limitele unei interpretări reușite – și atâta tot. La spectacol însă, intervenind acea stare psihică deosebită de care aminteam mai înainte, Aristizza a rămas surprinsă de profunzimea pe care o câștigase subit

personajul iluminat ca de o flacără de forță expresivă a tinerei ei partenere. „Surpriza ei a fost așa de mare că mi-a rămas întipărită în minte acea scenă – ne relatează Aglae Pruteanu în Amintiri –, (Aristizza) s-a oprit un moment pironindu-și ochii ei mari și pătrunzători în ochii mei, ca și când mă vedea pentru prima dată, cu toate că repetasem împreună... era o mare schimbare între felul meu de-a fi pe scenă și cel obișnuit în afară de scenă, și chiar la repetiție. Se vede că la repetiție nu găsisem nota justă pe care am găsit-o în scenă, când nimic nu mă distra și unde eram cu totul în puterea gândirii care urmărea acțiunea, împrumutând instinctiv personajului ce înfățișam toate sentimentele cerute de situație. Atunci am făcut proba aceasta pentru întâia dată, însă o făceam fără știință, fără voia mea, în chip intuitiv”.

Impresia pe care i-a lăsat-o și Aristizzei acest moment este consemnată în memoriile acesteia referitoare la stagiunea 1885 – 86 când jucase la Iași: „Mănăstirea din Castro mă silește să mă opresc, pentru a arăta că în ea a debutat d-na Aglae Theodoru”. Pe scenă nu mai era o debutantă oarecare» ci pătrunsese o mare forjă artistică în stare, încă de atunci, să susțină un rol și chiar să se remarce alături de celebra actriță. În acest sens au scris și ziarele vremii.

De atunci același fenomen, explicabil prin sensibilitatea adâncă stăpânită de conștiința artistică, s-a repetat mereu, seară de seară, transfigurând-o. pe rând, în alte câteva sute de chipuri ale personajelor interpretate. În 1888, deci la doi ani de la debut, jucând din nou alături de Aristizza Romanescu, în cursul importantei stagiuni 1888 – 1889, girată artistic de Gr. Manolescu, o impresionează iarăși pe neuitata sa parteneră, de data asta într-o operă de prestigiu. Don Carlos de Schiller: „Mi-o aduc aminte cu plăcere pe d-na Aglae Pruteanu duioasă, demnă, resemnată, în rolul reginei. Atât de dulce îi era vocea, în

actul al IV-lea, când mă ierta pe mine, Eboli, încât fraza: Cum! n-am să-mi revăd regina?... i-am spus-o plângând? căci mi se păru că într-adevăr mă despart de cineva, pentru totdeauna. După spectacol mi-am zis: iată un mare talent pe care se va sprijini mult timp teatrul din Iași - și nu m-am înșelat".³

Cu aceste experiențe câștigate, Aglae Pruteanu pășește în primul ei an de muncă în teatru, ca actriță. Studiile de Conservator erau în fapt terminate în urma strălucitului examen susținut de ea alături de ceilalți absolvenți. Artista a neglijat însă să-și mai scoată dovada oficială de studii de la Conservator, așa încât, târziu, în 1920, e nevoită să ceară, pentru dovedirea calificării profesionale, în locul atestatului de la Conservator, un certificat de la teatru.

În primul an de muncă alături de noii ei colegi - artiști valoroși, păstrători ai unei bogate tradiții preluate direct de la marele Matei Millo, Aglae

Theodoru joacă între alte roluri, pe Getta din Pintina Blanduziei, Julieta din Kean, Venețiana, Luiza din Două orfeline, Maria din Peticarul din Paris și multe altele în același gen de primă ingenuă, în tot repertoriul stagiunii.

— Aprecierile sunt, de la început, numai elogioase.

Atmosfera din teatru nu cira asemănătoare, însă, cu cea de la Conservator", unde profesorul nu era un stăpân, ci un bun prieten ¹. Talentul recunoscut și mai ales succesele, nu se putea să nu stârnească și invidii, cu întregul lor cortegiu de răutăți și decepții. „Brutalitatea vieții începea să mă strângă din toate părțile - aprecia, mai târziu, artista. Firea mea fricoasă și timidă nu se potrivea cu... mediul acesta atât de deosebit... încât frica de oameni și de alte soiuri de protectori m-a făcut să aleg protecția măritişului.”¹

S-a căsătorit, deci, cu actorul Dimitrie Pruteanu, pe

care îl stima doar, pentru conștiinciozitatea lui de artist, pentru judecata lui cumpănită, totdeauna bazată pe o atitudine, cinstită, fermă. Martori le-au fost colegii actori: P.S. Alexandrescu și Teodor Popescu. Căsătoria aceasta nu a fost din cele mai reușite. Cei doi soți aveau temperamente prea deosebite. Dimitrie Pruteanu, actor apreciat la vremea lui, era în casă un om prea închis, uneori ursuz, și idealurile lui artistice erau limitate de o concepție oarecum rutinară, străină de ceea ce am numi îndrăzneală creatoare.

În legătură cu acest episod, al căsătoriei Aglaei Theodoru, este însă de reținut un alt amănunt, care probează din nou meritele, dovedite de la început, ale artistei, ca și prețuirea și afecțiunea pe care i-o arătau cu orice prilej Galino și membrii Comitetului teatral. În adevăr, în ziua de 15 februarie 1887, Galino înregistrează oficial la secretariatul teatrului un raport (cu semnătura lui originală) prin care roagă Comitetul să aprobe Aglaei Theodoru dreptul la o jumătate de beneficiu cu piesa Moartea civilă - iar Dimitrie Pruteanu, societar de clasa a II-a, să fie înaintat societar de clasă I-a „începând din stagiunea viitoare1 (1887 - 88) - motivând ca aceasta măsură să fie luată ca un ajutor ce li se cuvine „cu ocazia căsătoriei lor de astăzi”. Comitetul teatral, alcătuit din Leon Negruzzi - președinte, A. Vizanți și Th. Burada pune pe raport urihătoarea rezoluție: „Se încuviințează bucuros 1/2 beneficiu d-ului Theodoru în vederea căsătoriei cu el. Pruteanu, amândoi artiști ai Teatrului Național din Iași”. În ceea ce-o privește pe tânăra actriță, în sprijinul măsurii luate de Comitet, se mai adaugă faptul că „a fost destul de ei tin plătită în stagiunea expirată” (subl. noastră). De asemenea se admite și înaintarea lui Dimitrie Pruteanu, conform raportului alcătuit de Galino. Era un gest care dovedește, pe de o parte, noblețea de caracter și simțul colegial al fostului artist, profesor de Conservator, ca și

considerația de care s-a bucurat noua artistă de la cel dintâi pas ce-l făcuse pe scenă.

„ÎNTREREVEDEAM ALTE ORIZONTURI”.

Primele succese ale Aglaei Pruteanu se produc într-o epocă de răscruce pentru teatrul românesc. La București ca și la Iași, în ceea ce privește stilul interpretării, era încă vie școala realistă a lui Matei Millo. Cei mai de frunte actori ai scenei ieșene (în Teatrul de la Copou) erau foști elevi ai marelui reformator al interpretării: Mihai Galino, Neculai Luchian, Costache Bălănescu, Mihai Arceleanu, Gh. Dimitrescu ș.a. În genere se muncea multă sânguință, avându-se în vedere cerințele mereu neîmplinite ale unui teatru care se sprijinea pe un foarte

redus număr de spectatori.

Idealurile vremii lui Millo erau depășite, dacă nu uitate. Un repertoriu la fel de îndrăzneț, cum fusese acela de pe vremuri care satiriza ucigător mentalitatea și moravurile absolutiste și răspândea cu ardoare idei patruzecioptiste, un repertoriu oare să pornească însă de la aspectele noii epoci, întârzia să apară. Teatrul începea să intre, pe încetul, în obiceiurile și gusturile unei burghezii prospere, bineînțeles însă că numai sub forma divertismentului.

Opera lui Caragiale, construită pe un viguros nucleu realist fusese primită cu vădită dușmănie de către reprezentanții publicului burghez. Prima sa piesă o noapte furtunoasă - 1879 - împărțise spectatorii în două categorii distincte: cei care o aplaudau fără rezerve, văzând în ea începutul unei înnoiri a climatului în teatru, și denigratorii, care vociferau ou indignare. De aceea piesele lui Caragiale erau jucate rar. Alecsandri trecuse la apoteoze clasicizante, valoroase, desigur, prin poezia lor autentică, prin suflul uman și patriotic, încălzit de conștiința latinității.

Încă din primii ani ai acestei perioade de criză a producției dramatice naționale, Eminescu lansase un semnal de alarmă, atrăgând atenția asupra primejdiei repertoriului cosmopolit.

Dramele bulevardiere traduse într-o limbă românească «aproximativă „tratează în genere - scria Eminescu - încălcarea codului penal și boalele trupești, încât adevăratul lor loc este temnița și spitalul iar nu teatrul L⁴a asemenea piese „care nu apelează la inteligență sau la inimă ci la simțiri mult mai josnice”... „un tată de familie nu-și duce bucuros nici nevasta nici copiii⁵

Față de puținele piese românești care încep totuși să apară, și - mai ales - față de numărul mic al spectatorilor, ceea ce impunea interpretilor un efort susținut și epuizant pentru a schimba afișul de două și uneori chiar de trei ori într-o săptămână, îndrumările lui Eminescu nu sunt decât în parte aplicate. Nevoia de piese multe și mereu noi deschisese larg drumul traducerilor și în genere a traducerilor unor lucrări lipsite de conținut realist, alese potrivit gusturilor neevoluate, atrase de frivol și de senzational, ale spectatorilor recrutați din „protipendada¹¹ care dădea tonul.

Calitățile native ale artiștilor lânzeau, iar tradițiile realiste al căror promotor a fost Milip nu puteau fi valorificate și nu-și aflau adevărata lor semnificație decât cu prilejul spectacolelor românești, mereu reluate, la fiecare început - și uneori - la sfârșit de stagiune. Dintre acestea cităm piesele lui Caragiale (în care excelau pe atunci la Iași M. Arceleanu, D. Pruteanu ș.a.), vechile „comedii și canțonete” ale lui Alecsandri (Chirița în Iași, Cineicinei), sau dramele lui (ca Despot-Vodă, Boierii și ciocoi, Fântâna Blanduziei, Ovidiu, etc.). La acestea se mai

4 „Curierul de Iasi”, nr. 139/1876.

5 Ibid. nr. 24 și 31/1877.

adăugau Baba-Hârca de Matei Millo (muzica de Flechtenmacher), prima operetă românească - rămasă până azi în repertoriul permanent al Naționalului de la Iași, feeria Sânziana și Pepelea tot de Alecsandri, Trei Crai de la Răsărit și Răzvan și Vidra de B.P. Hașdeu, precum și câteva mai puțin cunoscute azi dar care, la timpul cuvenit, și-au avut importanța lor (Curcanii de Gr. Ventura, De la oaste de C. Bacalbașa etc.)

Grosul repertoriului îl formau însă traducерile, mai ales comedii boulevardiere și melodrame străine mediului nostru, de tipul: Femeile lipicioase (Les iemmes collantes), Rețeta soacrelor, Dr. Jock, Cel dintâi bărbat din Franța, Bomba cu apă fiartă etc., etc.

Un asemenea repertoriu, care îi dusesese la blazare pe mulți dintre actori, nu putea oferi satisfacțiile așteptate de cei tineri, care prin contactul cu arta lui Gr. Manolescu mai ales, se frământau căutând căi noi de realizare în artă. „Întrevedeam alte orizonturi” avea să scrie mai târziu Aglae Pruteanu, referindu-se la anii începuturilor ei în teatru. Aceste orizonturi însemnau în primul rând muncă pentru perfecționarea artistică, pentru înfăptuirea unui ideal înaintat în artă. Rutina și comoditatea stăteau însă împotriva elanurilor. „În jurul meu lucrurile își urmau cursul lor obișnuit, fiecare văzându-și de îndeletnicirea lui artistică, așa cum o înțelegea, în marginile și cu mijloacele lui, fără nicio sfortare spre mai bine, fără dorinți, fără aspirații, fără entuziasm mai cu seamă...41

Într-un proiect de memoriu al Comitetului teatral din Iași către președintele Comisiei interimare județene, datat 12 noiembrie 1893 - deci atunci când artista era încă la începutul drumului - se evidenția indiferența oficialității față de cultura artistică. Statul, afară de chirie, acorda societății dramatice doar 10 mii lei pe an, iar comuna 3 mii pentru încălzit și luminat - „ceea ce e departe de a fi suficient”. Mijloacele reduse - se arăta în același memoriu

- nu permit angajarea unor gagiști buni, plata fiind sub orice nivel: între 80 - 200 lei lunar, pe timpul stagiunii numai. Și încă, suma de 200 lei nu o primea decât unul singur dintre gagiști. Acesta era motivul prin care autorul memoriului își explica plecarea peste graniță a celor mai remarcabile talente: „D-nele Bârsescu, Teodorini, Darclée, Gavrilescu, Dimitrescu, iar teatrele noastre naționale sunt veșnic în decadentă”. Mulți actori se stingeau în cumplită mizerie. În 8 ianuarie 1897, de pildă, un artist plin de entuziasm și de o superioară conștiință patriotică, e vorba de Mihai Belador autor al celei dintâi scrieri apărute la noi în țară asupra istoriei teatrului românesc, se adresează Comitetului teatral pentru a obține un ajutor de boală, arătând că din gajul de 40 de lei de chenzină nu se poate îngriji, astfel că a ajuns „la cea mai cumplită mizerie”. Comitetul îi acordă, în adevăr, un ajutor de 100 lei, însă pentru înmormântare, la 27 februarie - după o nouă petiție semnată de cinci societari.⁶

Este explicabilă astfel și necesitatea „beneficiilor”, adică a acelor spectacole date de obicei la sfârșitul stagiunilor, și ale căror încasări reveneau interpreților (asociați, de regulă, câte doi de fiecare spectacol), după ce, bineînțeles, achitau cheltuielile serale și chiria sălii. Artistul Petre Sturdza-Doria notează astfel în amintirile sale, rânduri amare despre situațiile umilitoare în care se puneau, în asemenea ocazii, artiștii, ilustrând mentalitatea unei epoci de tristă amintire pentru oamenii artei: „Ajunsese lumea, în acea epocă anumită (lunile când se dădeau beneficiile - n.n.), să nu mai treacă decât când nu avea încotro, pe străzile principale. O lua mai bucuros pe cele lăturalnice unde risca mai puțin să dea de vreun artist beneficent. Era, în fine, o epocă rușinoasă, de mare jale morală. O umilire și o înjosire pentru actori și o plictiseală și un bir indirect pentru public; situație echivocă de care

⁶ A. S. Iași, dos. 161.

nici actorii, nici publicul nu erau vinovați. Singurii și marii vinovați erau politicienii... care... își închipuiau că numai actorii nu trebuie să mănânce decât șase luni pe an, cât ținea stagiunea de iarnă; iar celelalte șase luni de vară ei pot trăi și numai cu aer...”⁷

Dacă în ceea ce privește situația materială lucrurile evoluează deosebit de greu, în materie de elan profesional se înregistrează progrese, în special datorită înrâuririi artistului și animatorului mișcării noastre teatrale care a fost Grigore Manolescu.

Interpretul de mai târziu al lui Hamlet făcuse la Iași o bună ucenicie între 1875 – 1888, vegheată și îndrumată de un strălucit critic teatral, poetul Mihai Eminescu, pe atunci redactorul părții neoficiale a ziarului „Curierul de Iassi”.

Nu vom intra aici în amănunte cu privire la formația lui Grigore Manolescu. Importantă de reținut pentru noi în studiul de față este însă ideea atacării» unui repertoriu serios, valoros prin problemele lui de conținut, ca și prin condițiile de perfecționare a tehnicii actricești oferite interpreților. Grigore Manolescu a realizat o superioară valorificare a tradițiilor teatrului de la noi, îmbinând în creația sa principiile realiste ale artei lui Millo cu experiența lui Pascaly în ceea ce privește răspândirea în românește a capodoperelor literaturii dramatice universale.

Aglae Pruteanu se definește, ea însăși, ca actriță ținând de școala lui Manolescu: „Strânși în

jurul lor, (Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu **n.n.**) noi artiștii de la Iași continuam reprezentațiile pe mica scenă de la teatrul Pastia pe care o înfrumuseța noua artă a lui Manolescu de la care ne-am împărtășit muncind și învățând cu drag împreună, într-un repertoriu pe care nimeni până la dânsul nu-l încercase” (subl. noastră).

⁷ Petre Sturdza, Amintiri — Patruzeci de ani de teatru, -p. 161.

În timpul stagiunii 1888 - 89, care, după arderea Teatrului de la Copou 4, se desfășura în mica sală Pastia din curtea fostului han Bacalu (în Piața Unirii) Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu erau angajați ca actori ai Teatrului Național din Iași, primul având și însărcinarea direcției de scenă.

Era tocmai în timpul direcției lui I.L. Caragiale la Teatrul Național din București. Din motive ținând de viața intimă a lui Manolescu, marele interpret al eroilor shakespeareeni a preferat să plece, împreună cu Aristizza, la Iași 5. (Caragiale, pentru a nu-i îndepărta de prima scenă a țării, le respinge demisiile și le acordă un concediu de un an.).

Însă Manolescu și Aristizza nu vin la Iași singuri. Dintre actorii care făcuseră parte din trupa lor de turneu în cursul verii, se mai stabilesc la Iași Verona Almăgeanu (una din artiste de valoare ale scenei ieșene vreme de câteva decenii, căsătorită aici cu Vlad Cuzinski), și Eliza Orloff, care își dispută locul în teatru cu... Aglae Pruteanu.

Tot atunci se mai alătură Teatrului Național din Iași artiști ce devin după aceea frunțași ai societății dramatice: Al. Rădulescu-Mariu și G. Cârjă. Este semnificativă motivarea pe care o aduce, în cererea sa de angajare, cel de-al doilea. G. Cârjă, pe atunci gagist al teatrului din București, arăta că dorește să muncească la Iași „mai mult în vederea beneficiilor morale ce ași putea trage din povețele primului maestru al scenei noastre, Manoescu, caré. e angajatul Dv. pentru sezonul viitor”. Același solicitant arată că joacă roluri în genul „troisième” și prim rol forte, pretinzând un salariu de 250 lei lunar și o jumătate de beneficiu în stagiune. Pentru aceeași stagiune mai sunt primiți Ecaterina Ionescu ca elevă, cu 80 lei lunar, fiind în al doilea an de teatru, iar V. Cuzinski este admis cu 90 lei lunar (după ce fusese doi ani la rând angajat ca elev).⁸

⁸ Ibidem.

Aglae Pruteanu cerea, pentru aceeași stagiune, angajament cu 200 lei lunar și o jumătate dintr-un beneficiu (cererea din 25 august 1888) dar este pusă de noua direcție artistică în situația neplăcută de a se prezenta mai întâi la un concurs, alături de Eliza Orloff și de Natalia Giurcăneanu. Până la urmă, prin intervenția președintelui Șuțu, se evită nedreptatea ce era pe cale să i se facă. Cunoscând-o ulterior, în activitatea din cursul stagiunii, Manoaescu se pronunță față de unii colegi artiști în termenii cei mai elogioși despre talentul tinerei actrițe care se afla în cea de-a treia stagiune. El ar fi spus, după propria mărturisire a actriței, că Aglae Pruteanu nu e „numai o ingenuă dramatică, ci un puternic talent pentru rolurile prime de dramă și tragedie”. Pe atunci, aceste roluri le juca încă Aristizza dar mai târziu, mai ales după ce marea ei înaintașă se retrage din teatru, Aglae Pruteanu adevărește aprecierile elogioase ale directorului de scenă din stagiunea 1888 – 1889.

Prin urmare, în jurul lui Gr. Manoaescu se aflau în acea stagiune memorabilă elemente tinere cu mari perspective, prilej pentru o muncă entuziastă, înverșunată, care a dus la remarcabile realizări, influențând în chip hotărâtor calea veritabilelor talente. Ca director de scenă el era deosebit de sever, impunând o disciplină profesională uneori dură, însă în absolut necesară unei activități bine organizate. De la el s-au păstrat în dosare cele dintâi rapoarte către Comitetul teatral asupra comportării interpreților la repetiții și spectacole, asupra lipsurilor și întârzierilor, însoțite de propuneri de amendare a celor în culpă. N.A. Bogdan, istoriograful cunoscut de mai târziu, pe atunci actor, explică, de pildă, într-un memoriu, motivele pentru care a avut „o încurcălă” în scenă la un spectacol cu Doi sergenți, cerând să fie scutit de amenda de 5 lei ce i se aplicase: ⁹piesa se

montase în 2 - 3 repetiții și totuși nu în chip superficial ci printr-o muncă intensivă care pretindea o extremă concentrare a atenției și a memoriei.

Aglae Pruteanu, prinsă de această atmosferă de muncă, răspunde cu vigoare ritmului impus de către directorul de scenă. De aceea, pentru ea, va fi una din cele mai fructuoase stagiuni, din punctul de vedere al perfecționării mijloacelor artistice. Manolescu a știut să sădească în sufletul tinerilor un spirit critic superior, ambiția de a pătrunde în esența lucrurilor, care se transformă în obișnuința de a elabora critic fiecare rol. „Școala nouă” a lui Manolescu reprezenta, de „aceea, o treaptă superioară în profesarea realismului scenic.

Mai târziu, cu ocazia unei polemici cu ziaristul Em. Socor care, recunoscând „marele ei talent”, făcuse într-o critică la spectacolul Dama cu camelii și unele afirmații pe care interpreta le respinge, Aglae Pruteanu, vorbind despre formația ei artistică, amintește de profesorii pe care i-a avut: Galino, mai târziu Borelli, apoi Manolescu - „de care-mi aduc aminte și Românească - care toți la

un loc pot servi de „modele de școală dramatică”. În jurul lui Manolescu, la București ca și la Iași, gravitează mai ales o serie de tineri prin a căror acțiune comună se face resimțit un adevărat curent i de reanimare, de regenerare în teatrul românesc. La Iași ei sunt: Petre Liciu, Petre Sturdza, State Dragomir, C.B. Penel ș.a.

Faptul că Grigore Manolescu a format o școală, este consemnat și în amintirile lui Petre Sturdza care subliniază acel „dar special de a fanatiza, literalmente, pe toți... dar mai ales tineretul” care avea de învățat și învăța cu sârguință și cu convingere în repetițiile ținute de către noul director de scenă. „Dar ce repetiții! Adevărată școală, râu altceva! mai cu seamă cu noi, tineretul. Cu o răbdare, cu o stăruință, cu o finețe și un taot deosebit.”¹⁰

10 Petre Sturdza, op. cit. p. 55.

În această stagiune Aglae Pruteanu, deși nu joacă totdeauna rolurile principale - acestea îi reveneau, firește, Aristizzei - 1 desfășoară, cum am arătat, o muncă rodnică, având mult de câștigat în ceea ce privește experiența scenică. Tânăra actriță, ale cărei calități deja se impuseseră, apare în rolul Reginei din Don Carlos de Schiller, în Froncillon de Pailleron, în Nichette din Dama cu camelii, în Kean de A. Dumas (Julieta), în Regina Margot etc. În cele mai multe îi avea ca parteneri pe Manolescu și pe Aristizza.

Manolescu a avut darul de a face emuli și de a ajuta efectiv dezvoltării artistice a tineretului. Totuși, într-un timp scurt - o singură stagiune - nu se putea înlătura o mentalitate instaurată de multă vreme, mai ales că și condițiile generale de ordin material și indiferența publicului „înalt” contribuia la perpetuarea ei. După plecarea lui și a Aristizzei, preocupările înguste, legate mai mult de succesul încasărilor și de organizarea „beneficiilor”, continuă să predomine la Iași.

Între timp Comitetul teatral se schimbă și lipsa unei conduceri pricepute și ferme se face simțită tot mai mult. Pe de altă parte „actorii nu-și reveniseră încă din deprimarea ce le-o cauzase arderea teatrului. Nevoiți să se restrângă la sala mică și incomodă a teatrului Pastia, apoi la aceea, de la circul „Sidoli”, ei caută fel de fel de soluții pentru a menține ființa Societății dramatice și pentru a-și asigura existența. Se fac - turnee obositoare sau se încearcă stagiuni în orașe apropiate. În 1890, după o scurtă activitate la sediu, un grup de societari sub conducerea lui C. Iones cu joacă timp de două luni la Roman. Aglae Pruteanu a apărut aici prima dată în Rozina din Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais, cu un deplin succes nu numai ca interpretare actricească dar și ca timbru și muzicalitate, spre surprinderea colegilor care nu-și precupețeau laudele.

Cu repertoriul părții oficiale a stagiunii și cu climatul din teatru, tânăra actriță nu era însă mulțumită. Simțea nevoia emulației artistice și a unui control din afară pe care să se poată bizui. Se zbătea să-și creeze condițiile necesare de dezvoltare – artistică, se lupta cu înverșunare și nevoită să acționeze într-un mediu aspru, prin contrast cu firea blândă și visătoare a copilei de altă dată, avea din când în când izbucniri surprinzătoare pentru cei din jur. Unii din cei mai vechi în teatru nu puteau s-o înțeleagă, mai ales că meritele ei erau unanim recunoscute. În 1890 – 91 avea cea mai mare indemnizație de gagistă (adică... 150 lei lunar). Nici Dimitrie Pruteanu, soțul ei, nu înțelegea destul de bine problemele care o frământau pe Aglae. El se străduia să-i obțină unele au. antaje (gaj mai mare, gratificații etc.) și după cum reiese din cererile pe care le redactează în numele soției sale, actrița avea să primească mereu asemenea dovezi de prețuire, însă acestea nu erau totul pentru ea.

Nevoia unui climat artistic, nevoia unui repertoriu bogat în idei, a unui public receptiv, care să reacționeze sincer și nu după prejudecăți mondene, iată condiții pe care ea le simțea necesare, ascultând de chemarea adâncă a talentului, de virtualități creatoare încă puțin realizate care se cereau puse în valoare. E explicabil de ce, chiar spectacolele ei „în beneficiu” erau concepute numai ca prilejuri de manifestare a acestor rezerve de sensibilitate și de voință ce se impuneau a fi consumate. Partea materială rămânea, de multe ori, în urmă față de satisfacția morală. La 20 ianuarie a dat un spectacol răsunător cu Catherine Howard¹¹ – rol jucat până atunci numai de Aristizza Romanescu – și impune admirația și respectul cunoscătorilor de artă.

Dar trebuie spus că publicul era în genere indiferent față de strădaniile unor veritabili artiști, în decembrie

11 A.S.I., Fd. T.N., dos. 153.

1891 se înghesuia mai bucuros la „reprezentările (sic!) de auziții fonografice” date în Iași de un anume Czilag „în salonul marelui Hotel Traian” – pentru că, firește, ele constituiau o noutate de senzație și în consecință acolo putea fi întâlnită „lumea bună – Față de situația în general grea a Societății dramatice, Comitetul (președinte Ar. Densușianu; membrii: compozitorul Eduard Caudella și profesorul Xenofon Gheorghiu – evocat de Sadoveanu în Anii de ucenicie) se întrunește și discută, îngrijorat, diferite măsuri pentru „înlăturarea răului”. Se hotărăște: 1. alcătuirea unui repertoriu stabil (permanent) pentru „a da repaus actorilor după munca pusă în serviciul pieselor noi și pentru a nuanța rolurile prin schimbarea între artiști”; în acest scop se preconiza traducerea unui număr de comedii bune care să atragă publicul de 2 – 3 ori prin valoarea textului” și 2. Societatea dramatică din Iași să cultive mai ales comedia, cu argumentul că „marii artiști străini vin în turneu mai ales cu drame și tragedii – ceea ce produce prejudicii societății când joacă tot tragedii, plus că drama e mai... demodată și cere cheltuieli mai costisitoare.”¹²

Unele din măsurile preconizate, fără să fie rele, nu erau însă esențiale. Apoi teatrul era considerat doar un divertisment. Problema limbii în care se vorbea pe scenă, apăsătoare ca secundară, de vreme ce se preconiza ca Teatrul Național să-și limiteze profilul repertoriului numai la comedii, tragediile și dramele urmând a fi aduse pe scenă de trupele străine. Pentru ce fel de public putea fi valabilă o asemenea specializare, dacă nu pentru o minoritate cunoscătoare a limbilor străine?

E de observat că și repertoriul stabil urma să fie alcătuit mai ales din traduceri. Despre piesele originale nu «se spune niciun cuvânt deși la Iași, după Aleosandri și Millo, existau tradiții bogate în privința repertoriului

12 A.S.I., Fd. T.N., dos. 153.

original, Gr. Manolescu, de pildă, jucase împreună cu Aristizza în stagiunea 1888 - 89 la Iași Răzvan și Vidra de B.P. Hașdeu. Pieseile lui Alecsandri și Caragiale făceau de asemenea parte din repertoriul lor, alături de capodopere ale literaturii dramatice universale. Încă din Conservator, Aglae Pruteanu studiasse rolul Anei din Despot Vodă, al Gettei din Fântâna Blanduziei și al Iuliei din Ovidiu de Alecsandri.

Sămânța aruncată de Gr. Manolescu cerea timp să încolțească - și ea a încolțit și la Iași, prin acțiunea tinerilor care preluaseră ideile maestrului. Pentru aceasta a fost însă nevoie de luptă perseverentă.

Cei doi mari actori ai teatrului românesc de la sfârșitul secolului trecut au continuat legăturile lor cu Iașul, prin spectacole date în fiecare an cu trupa locală. La 3 aprilie 1891, Gr. Manolescu face cerere pentru a i se aproba să dea o serie de reprezentații în sala „Sidoli” cu artiști ai Societății dramatice din Iași și București. Este un pas triumfal, înaintea faimosului turneu la Viena. La Iași el își completează trupa în vederea deplasării peste graniță cu G. Cârjă, Vlad Cuzinski, C.B. Penel, M. Popovici-junior, P. Sturdza-Doria, C. Ionescu, Verona Almăgeanu-Cuziński, Athena Georgescu, Anicuța Cârjă. La „Sidoli”

se reprezintă Hamlet, Nerone, Messalina, Romeo și Julieta, Răzvan și Vidra, Intrigă și iubire, Macbeth ș.a. Publicul mare care umplea sala fostului circ - căci numele lui Manolescu era cunoscut de mase

3*

largi - le face celor doi străluciți interpreți o manifestație entuziastă. Între timp, la 1 mai 1891, ei mai găsesc răgazul să plănuiască o sărbătorire a lui Alecsandri, decedat de curând. Aceasta are loc la 12 mai, constând dintr-o reprezentație dată împreună cu Societatea dramatică din Iași pentru procurarea fondurilor în vederea

ridicării unei statui a poetului.¹³

De asemenea, în 1892, stors de boală, după ce

*

jucase la București (pentru ultima dată pe scena bucureșteană) pe Armand Duval din Dama cu camelii, Manolescu ia din nou drumul lașului unde înjghebează o echipă pornind în turneu prin Moldova. Aglae Pruteanu, care făcea parte din această trupă, participă, impresionată, la ultimele momente de dăruire ale interpretului lui Corado Almini din Moartea civilă: „Întipărită mi-a rămas în minte o scenă din Moartea civilă, pe când (Manolescu) se lupta cu durerile sfâșietoare și boabe mari de sudoare îi picurau de pe frunte pe nas și de-a lungul obrazului. Acestea le vedeam noi, din apropierea lui; pentru publicul din sală însă, era un Corado Almini incomparabil. În seara aceea a trebuit să fie sprijinit de actori pentru a fi condus în cabină – printre aceștia eram și eu... momentul m-a impresionat adânc...¹¹

Revenirile periodice la Iași ale lui Grigore Manolescu și ale Aristizzei Romanescu au semnificația unui adevărat patronaj artistic. Tinerii lor admiratori de aici încep să se pregătească pentru o activitate teatrală înțeleasă ca un apostolat. În acest sens acționează mai ales State Dragomir, Petre Sturdza, C.B. Penel. Liciu, după întâile succese, se mutase definitiv la București. Aceștia erau numiți pe atunci „ciraci” ai lui Manolescu – însă afirmarea lor în teatru întârzia, din aceleași motive pentru care și Aglae Pruteanu se simțea nemulțumită: lipsa de orizont și, implicit, de îndrăzneală din partea conducerii, unită cu o mentalitate comodă, docilă, a unora dintre cadrele artistice. Numai acționând împreună pentru vederile înaintate, „ciracii” lui Manolescu puteau câștiga teren.

Ceea ce trebuie scos în evidență în legătură cu lupta grupului Dragomir, Sturdza, Penel, susținuți, cum vom

vedea, și de Aglae Pruteanu, este faptul că nu interesul personal legat de avantajele materiale îi mîna, ci dragostea de teatru, dorința de a face să triumfe conduita artistică asupra aceleia înguste, funcționărești. Aceasta reiese din repertoriul pe care ei îl propuneau, din considerația ce o aveau pentru dramaturgia originală, precum și din felul de a concepe munca în teatru, ca o chemare care necesită permanent studiul realității și nu ca o meserie.

State Dragomir, tânăr cutezător, absolvent al Facultății de litere, și filosofie, coleg cu Ibrăileanu la Școala Normală superioară (când frecventau împreună, uneori, întruniri și cercuri de studii socialiste) era animatorul grupului. De altfel, cu toții stătuseră mult în preajma lui Manolescu și avuseseră ocazia să discute îndelung cu el asupra teatrului, în seri vesele sau posomorâte, după spectacol, într-o atmosferă boemă, în fața paharelor de la „Bolta rece”. Dragomir discuta cu mult suflet, avînd darul de a convinge, de a-i înfierbînta pe cei de față. Avea un talent de a încînta, de a stimula auditoriul. Se pare că fizicul său nu era tocmai potrivit pentru rolurile pe care le juca. Avea un cap prea mare, cu un păr scurt și creț, pe un trup îndesat.

Actor înzestrat și cultivat, de o remarcabilă precizie în rostirea versurilor și în frazare. State Dragomir avea o inteligență neconfeccionată în vorbirea scenică, un gest simplu și convingător. Dotația lui îl desemna, mai ales pentru roluri cerebrale. Aglae Pruteanu, care îl auzise întîmplător la o repetiție - pînă atunci nu-i remarcase prezența în teatru - rămase mirată de timbrul și de logica rostirii lui Dragomir, fără să bănuiască o clipă că acest tânăr avea să-i devină cel mai constant partener și prieten.

În noiembrie 1891, State Dragomir anunța Comitetul teatral că, potrivit condițiunilor sale de angajament, urma să i se acorde un rol de debut. În acest scop el arăta că

avea pregătit fie rolul Horațiu din Fântâna Blanduziei fie pe Dragomir din Năpasta. Repetițiile stagiunii începuseră de mai mult de o lună, în casele Mavrocordat din strada Arcu, fără să se fi ilua t încă vreo măsură cu privire la debuturile tinerilor.¹⁴ I se răspunde că rolul Dragomir nu-l putea juca pentru că piesa Năpasta cere prea mult timp de studiu, în schimb că l-ar putea juca pe - Horațiu, dacă, vizionat de Comitet la a patra repetiție, interpretarea lui. va corespunde. Debutul, totuși, a avut loc în pofida condițiilor descurajante ce i se puneau, dar abia în 1893.¹⁵

Aglae Pruteanu juca între timp roluri care nu-i puteau aduce satisfacții, deși toate îi atrag necontestate laude. În decembrie 1893, joacă în farsa Bomba cu apă fiartă (La bouille) de Meilhac și d'Halevy și în Năzdrăvăniile divorțului de A. Bisson dar și în Școala bărbaților unde s-a distins ca o actriță „care de fiecare dată se relevă ca un talent tot mai puternic”¹⁶

Atmosfera în teatru continua să rămână însă rece, străină în bună parte idealurilor ei artistice. Actrița face atunci, într-un moment de deprimare, un gest care surprinde prin neobișnuitul lui. Nu avem la îndemână decât propria ei relatare, așa că nu putem aprecia dacă acest act, care a constat, pur și simplu, din refuzul de a mai repeta și din chemarea adresată de la fereastră „ciracilor” lui Manolescu care tocmai treceau pe jos, în stradă: „Ci veniți odată domnilor, teatrul are nevoie de d-voasa tră”, mai are și vreun alt substrat. În orice caz, se probează diferența între orizontul artistic visat de interpretă și activitatea aproape funcționărească la care era redusă, ea ca și colegii ei cei mai înzestrați... Dacă rețetele serale erau bune, celelalte considerațiuni morale, artistice, nu mai interesau pe nimeni, în sufletele celor

14 A. S. Iași, Fd. T.N., dos. 2.620 (nr. uit.).

15 Ziarul „Evenimentul” din 17 noiembrie 1893.

16 „Evenimentul” — 11 dec. 1893,

care se mulțumesc cu puțin era liniște și dezinteresare. Dar mai erau alții a căror simțire clocotea de dorinți mai înalte, de năzuințe spre mai bine, pentru care stagnarea aceasta devenea intolerabilă... fără să-și dea seama, printr-o demonstrație spontană a sincerității mele, am provocat o răsturnare completă a stării de până atunci”.

Incidentul acesta, care putea fi sancționat ca un act de indisciplină, puse totuși pe gânduri Comitetul teatral. Nu era cazul să se ia măsuri superficiale de întărire a ordinii, deoarece s-a văzut abia atunci că situația pretindea o analiză mai profundă.

Rezultatul a fost că s-au acordat tinerelor ta - lente posibilități de a se manifesta. Pentru Dragomir s-a prevăzut Hamlet, Petre Sturdza începu cu Chamillac, apoi Seraphina, Ginerele dr-lui Poirier etc., iar pentru C.B. Penel - Tartuffe. Înainte de Hamlet, Dragomir și Aglae Pruteanu au jucat împreună în Crimă și pedeapsă de Dostoievski (traducerea eră făcută după o dramatizare franceză de Hugues le Roi și Paul Ginistry). În tot cazul, s-a creat prin aceasta o binevenită sudură între actorii de generații diferite, ceea ce a dus la o emulație creatoare de natură să deștepte și din partea publicului un interes sporit. „Datorită acestui curent sănătos de regenerare intelectuală care își făcea apariția în teatrul nostru din Iași... ne-am consolidat ca teatru modern, cu aspirații artistice (militând), pentru o literatură dramatică demnă de un teatru național... Opera artistică, atât de frumos începută de Manolescu aci în Iași, s-ar fi îngropat odată cu el, poate i pentru multă vreme, dacă nu ar fi avut cui s-o lase moștenire”. În felul acesta apreciază lucrurile partenera lui Dragomir.

Încadrată astfel curentului de regenerare intelectuală a teatrului, așa cum ea însăși îl numește, Aglae Pruteanu pornea pe drumul marilor ei creații, în stagiunea, 1893 - 94, ea interpreta pe Sonia din Crimă și

pedeapsă (premiera la 24 ianuarie 1894), Nușa din Manevre/e de toamnă (localizarea lui Paul. Gusty), Eliza din Ștrengarul din Paris; la 12 februarie 1894 apărea în Avarul lui Molière, alături de Rădulescu-Mariu, iar la 23 februarie în Bolnavul închipuit.

Stagiunea următoare, 1894 - 95, se deschide cu Despot-Vodă de Alecsandri în «oare o juca pe Anca, iar la puțin timp după aceea, apare în rolul principal din Martha de Georges Ohnet, și presa conchide: „D-na Pruteanu e copilul răsfățat al publicului și pe drept cuvânt”¹⁷. La 18 martie același anf împrumută Luluței din Chirița la Iași acea notă de ingenuitate zglobie, voioasă, caracteristică personajului conturat de Alecsandri: „D-na Pruteanu și de astă dată a fost mai presus de orice laudă. Insist asupra acestei artiste talentate, pentru că aceasta e singura mângâiere ce se poate da în țara românească acelor ce se jertfesc pentru artă”¹⁸. Același rol îl joacă și la deschiderea stagiunii următoare, cu ocazia reprezentației de adio a lui Matei Millo. Între timp, își dă concursul și la spectacolele companiei Gr. Ventura, în Magda de Sudermann (cu Fanchette Vernon/t-Ventura, mama Mariei Ventura), interpretând rolul fetei, și în Medeea de Legouv  , unde „a cucerit, ca întotdeauna, numeroase aplauze” în rolul Creusa¹⁹.

State Dragomir continuă lupta pentru repertoriu de calitate, cu bogat conținut educativ, reușind de cele mai multe ori să impună, datorită unei strânse argumentări, lucrările cerute de el. Chiar la începutul stagiunii, când Aglae Pruteanu provocase incidentul din sala de repetiții, care a dus la multe schimbări în bine. State Dragomir cerea Comitetului să se introducă în repertoriu următoarele piese: Furtuna (Ostrovski), Ruy-Blas (V.

17 „Evenimentul”, 12 ian. 1895.

18 Ibid. nr. din 18 martie 1895.

19 „Ecoul Moldovei”, 6 apr. 1895.

Hugo), Crimă și pedeapsă de Dostoievski, Amor și Crimă (G. Ohnet) f Mareie Galeotto (Echegaray), Năpasta (Caragiale), Fântâna Blanduziei (Alecsandri). Majoritatea erau din repertoriul promovat și de Manolescu, cu deosebirea că Dragomir manifesta o atracție deosebită pentru marii autori ruși al căror loc în repertoriile teatrului ieșean se păstrează mereu până în preajma celui de-al doilea război mondial. Cererea aceasta e însoțită de o expunere de motive din care reproducem: „după valoare literară nu se va reprezenta, afară de Ispita lui Octave Feuillet, restul neputând face decât repertoriul unei trupe ce are menirea a juca prin provincie”... în adevăr, în programul stabilit figurau comedii ușoare, ca Răposatul Tupinel, Fericirea casnică, Moșienii, Cel mai iubit bărbat din Franța, Afacerea Clemenceau etc. Această paradă de piese ușoare se făcea, după cum afirma cu dreptate autorul propunerii”, pe spatele subvențiunii care are altă menire decât de-a servi la satisfacerea intereselor câtorva indivizi...” Modificarea repertoriului este necesară „pentru ridicarea instituției (...) care se subvenționează spre a fi ridicată, iar nu speculată în modul acesta”. *

Argumentarea tânărului actor, mai târziu profesor la clasa de artă scenică de la Conservator și regizor al teatrului, dovedește prezența unei conștiințe superioare, animate de o dragoste profundă față de teatru, precum și un spirit combativ, dârz, care știe ce sarcini îi revin lui și generației sale.

În noiembrie 1894, Sturdza și Dragomir propun să se introducă în repertoriu Strigoii de Ibsen, și Hamlet, stăruind din nou pentru acceptarea piesei lui Hugo Ruy-Bias și a dramei Narcis de Brachvogel *. Pentru întâia oară se propunea la noi reprezentarea unei piese de Ibsen. Pentru moment.

— M

— A.S. Iași, Fd. T.N., dos. 52.

**** A.S. Iași – Fd. T.N., dos. 82.**

Comitetul admite numai Narcis și Hamlet. Trebuie să menționăm însă că lucrările autorului norvegian vor fi jucate pentru prima dată în românește la Iași, în urma insistențelor aceluiași artist.

Spectator al teatrului din Iași, în anii celui sfârșit de veac, Mihail Sadoveanu avea să sublinieze mai târziu, în Anii de ucenicie, însemnătatea acestor strădanii ale tinerilor artiști și literați ai epocii: „Datorită tineretului literar din vremea de care vorbesc, în repertoriul teatrului ieșean s-au introdus noutățile și îndrăzelile timpului. S-au jucat acolo, înainte de a apărea pe scena capitalei, piesele lui Ibsen și Strindberg.”²⁰

Între timp, ca o recunoaștere a capacității ei artistice, Aglae Pruteanu fusese avansată ca societară clasa II (1894) și apoi, numai după un an (septembrie 1895), societară clasa I, odată cu C. Ionescu, Ghiță Dimitrescu și Athena Georgescu – toți aceștia cu un stagiu mult mai mare decât colega lor²¹. State Dragomir devine tot atunci societară clasa III-a (odată cu Vlad Cuzinski), iar din noiembrie 1894 are și însărcinarea de regizor, plătit <cu... 50 lei lunar (director de scenă era atunci D. Pruteanu).

Grupului de tineri artiști cu vederi mai largi, însuflețiți de dorința perfecționării artistice, grup care-l avea acum în frunte ca animator pe State Dragomir, iar ca forță artistică în primul rând pe Aglae Pruteanu, li se mai adaugă alte elemente de valoare: I. Gr. Morțun (unul din „ciracii” lui Dragomir) și Petre Paraschivescu-Petrone, acesta din urmă transferat de la Teatrul Național din Craiova. De asemenea, Petre Sturdza, revenit de la Paris, unde audiase timp de nouă luni cursurile Conservatorului și vizionase spectacolele Comediei franceze, reintră în

²⁰ M. Sadoveanu, Opere, voi. 16, p. 532.

²¹ Ibid., dos. 2.549 (nr. uit.).

teatrul din Iași. Se formase, așadar, o echipă puternică de interpreți ce pregăteau o epocă remarcabilă, de adevărată glorie, în istoria Teatrului Național din Iași și, implicit, în istoria culturală a țării întregi.

Cu toate acestea, situația teatrului sub raport administrativ era încă departe de a constitui o încurajare pentru tinerii entuziasmați care se devotasera cu totul scenei. De exemplu, în cursul stagiunii 1894 - 95, numărul total al reprezentațiilor Societății dramatice din Iași este abia de... 33! Trupele străine aflate în turneu dăduseră, în schimb, 80 de spectacole - deci mai mult decât dublu²². Față de această situație, Comitetul găsește cu cale să arate că pentru viitoarea stagiune „care probabil va avea loc în noul teatru (clădirea actuală, inaugurată în 1896 - n.n.), după un studiu serios ce am făcut, am luat măsuri și reforme menite a aduce îmbunătățiri și a scoate Teatrul Național din lăncezeala în care se găsește”. Cu toate acestea, în noiembrie 1896, pentru a se achita salariile actorilor, a fost nevoie de împrumuturi (3.000 lei s-au luat de la bancherul Jurist, alți 3.000 de la Casa de economie a funcționarilor, completându-se astfel partea cuvenită din subvenții care erau neîndestulătoare)²³.

O serie de măsuri binevenite se iau, în adevăr, înainte de inaugurarea noului local de teatru, în decembrie 1896. Într-un proces verbal încheiat la 25 iulie, se vorbește de numirea unui regizor cu 300 lei pe lună (în acest scop i se dă delegație lui Em. Manoliu să trateze cu Napoleone Borelli, fost actor în trupa lui Rossi), apoi de mărirea bugetului la venituri, prevăzându-se să se ajungă la 70 reprezentații pe stagiune, cu o medie serală la încasări de 600 lei, de angajarea unor gagiști noi, între care Ion Gr. Morțun și C. Mărculescu.²⁴

22 A. S. Iași, Fd. T. N., dos. 113 bis.

23 Ibid., dos. 156.

24 Ibid., dos. 113 bis.

Parte din aceste măsuri sunt realizate. De pildă, e perfectată angajarea lui Borelli care va aduce servicii reale teatrului. Problemele esențiale legate de atragerea la spectacole a publicului larg – de care depinde în ultimă analiză și succesul material și cel moral al activității teatrale – rămâneau soluționate numai în parte. Către aceasta năzuiesc și în scopul acesta își continuă acțiunea grupul actorilor tineri formați la școala lui Manolescu.

Spre a atrage mase largi de spectatori la teatru, Aglae Pruteanu îndeplinește, de pildă, și sarcini care nu i se impuneau, dar la care răspunde cu dragoste. Dintr-un raport al directorului de scenă C. Ionescu (17 februarie 1896) aflăm că ea „în cursul stagiunii a scris – cu șeful orchestrei – muzica pentru Cinel-Cinel, Rusaliile și Două orfeline și că „s-a obligat să joace roluri ce nu erau în genul d-sale și în cel mai scurt timp posibil”. Pentru strădaniile de mai sus i se acordă o gratificație de 100 lei „având în vedere serviciile reale ce le-a adus d-na Pruteanu prin zelul cât și prin talentul său”²⁵. Cele două lucrări ale lui Alecsandri și melodrama Două orfeline puteau atrage populația modestă, tineretul și pe toți cei îndrăgostiți de ideea unui teatru larg accesibil. În consecință, artista, alături de alți colegi convinși de necesitatea contactului cât mai larg între actori și public, militează cu consecvență în scopul arătat. Era, în general, acum o atmosferă de entuziasm, de emulație artistică și, dincolo de toate animozitățile și de conflictele uneori inerente muncii intense de fiecare zi, aceasta constituia o premiză absolut necesară creației într-un domeniu unde contribuția tuturor are a se contopi într-un tot organic – spectacolul. Orizonturile luminoase ale artei adevărate – întrevăzute încă de la început de Aglae Pruteanu, erau mai ușor accesibile noii generații de actori. Munca și meritele fiecăruia urmau de aici înainte a-și afirma rezultatele

menite a le crea tuturor locul cuvenit în istoria mișcării noastre teatrale.

Cât despre Aglae Pruteanu, trebuie să menționăm de la început că strânsa ei prietenie cu State Dragomir, mult comentată de obicei de amatorii anecdoticii plate și banale, își are originea în această aspirație comună a ambilor parteneri spre ideile și sentimentele înalte prilejuite de contemplarea și de crearea frumosului. Este cert că în preajma lui Dragomir, Aglae Pruteanu a avut mereu impulsul perfecționării artistice, a sporit obișnuința de a examina critic orice moment și rostul fiecărei replici dintr-o piesă, în baza unei serioase documentări. State Dragomir avea o conversație vie, plăcută, care-i încânta pe cei din jurul lui.

— Și cum discuta cu predilecție probleme de teatru, văzute în lumina curenților de idei și a teoriilor la zi din domeniul literaturii și psihologiei, al istoriei și al eticii sociale, e de la sine înțeles că obișnuita șuetă de culise era înlocuită de pasionante discuții la un înalt nivel intelectual.

E adevărat, de la un timp, această prietenie față de Dragomir și admirația reciprocă a devenit și o frână în viața actriței, înăsprindu-i caracterul și ținând-o pe loc¹, devotată exclusiv scenei din Iași, deși talentul ei o impunea alături de valorile mari ale teatrului epocii. Asupra acestui aspect vom reveni. Deocamdată ne oprim numai asupra luptei din primii ei ani de activitate, dusă alături de tineri din generații mai noi, luptă care a făcut-o să rupă cercul unei munci profesionale, oricum remarcabilă, însă cuminte, lipsită de zborul spre perspectivele cele mai înalte ale artei. Neliniștea care o caracteriza, sensibilitatea cu totul aparte, căutarea permanentă a expresiei simple și, tocmai de aceea, zguduitoare i-au adus satisfacția unor biruințe trăite din plin.

MATURITATEA ARTISTICĂ

SUCCESOARE A ARISTIZZEI ROMANESCU

La inaugurarea noului edificiu al Teatrului Național din Iași în 1896, renumele Aglaei Pruteanu era bine stabilit. Jucase, în zece ani de carieră, numeroase roluri de răsunset și comparația cu marele talent al Aristizzei Romanescu, revenea tot mai des în aprecierea succeselor protagonistei ieșene. Încă în 1893, comentând spectacolul Fântâna Blanduziei (în care State Dragomir apărea prima dată în Horațiu), cronicarul ziarului „Evenimentul” scria: „vom remarca în primul loc jocul atât de mișcător prin duioșia sa cu care d-na Aglae Pruteanu a interpretat pe Geta. În unele părți domnia sa ne-a amintit pe Românească”.

Elogiile ziarelor erau de altfel consecvente și unanime, fără să reprezinte atitudini de circumstanță. În timp ce despre alți interpreți, chiar dintre cei mai valoroși, cum era și State Dragomir, se formulau uneori explicite rezerve critice, ceea ce dovedește seriozitatea comentatorilor⁶, Aglae Pruteanu era considerată „m-ai presus de orice laudă”.²⁶

Trecând în revistă rolurile interpretate de Aglae Pruteanu în primul ei deceniu de activitate, se impune constatarea că unele din succesele ei cele mai mari se datoresc griii deosebite și dragostei cu care, urmând și aci pilda Aristizzei Romanescu, artista înțelegea să contribuie la consolidarea valorilor dramaturgiei românești, la răspândirea lor largă în rândurile marelui public. Jucase astfel, din primii ani de teatru, roluri ca Geta din Fântâna Blanduziei, Viorica din Baba Hârca, Luluța din piesele lui V. Alecsandri Chirița în Iași și Chirița în provincie, Anca din Despot Vodă ș.a. Aceste roluri aveau afinitate cu sensibilitatea des manifestată a actriței pentru creațiile ce purtau amprenta artei naționale și promovau încrederea în valorile artei românești și în virtuțile morale ale poporului. Unul dintre cei mai distinși colegi ai artistei noastre,

²⁶ „Evenimentul”, 18 martie 1895.

remarcabilul artist Petre Sturdza-Doria menționa, mai târziu, în volumul său de Amintiri, impresia de neuitat pe care o lăsa în general jocul partenerei sale, însă într-un chip încă deosebit în piesele românești: „d-na Aglae Pruteanu în Viorica (Baba Hârca - n.n.) cu duioșia jocului său făcea asupra tuturor o impresie atât de puternică, încât după atâția și atâția ani nu se poate șterge”.²⁷ În același sens se pronunță și Mihail Sadoveanu care, enumerând o serie de roluri în care o văzuse în anii tinereții sale pe interpreta ieșeană, nu uită să citeze, alături de Ofelia, de Julieta și de Dama cu camelii, pe Viorica din Baba Hârca. El, nota „în toate era încântătoare”. Mai mult: la un spectacol dat de celebra’ stea de pe atunci Judic, s-a jucat, pentru completarea programului, de către o trupă locală, cunoscuta piesă într-un act Cinel-Cinel, în care V. Alecsandri pleda pentru unirea țărilor române - Moldova și Muntenia. Cu acest prilej, deși venise să urmărească o celebritate mondială, publicul rămâne atât de uimit de interpretarea Aglaei Pruteanu în Cinel-Cinel încât, prin aplauze și ovațiuni care nu mai conteneau, au făcut-o să revină de mai multe ori la rampă. „Evenimentul” cu data de 3 ianuarie 1896 consemnează: „D-na Pruteanu a cântat atât de bine încât publicul a făcut-o să repete de trei ori aceeași bucată”.

Dar în afară de piesele românești în interpretarea cărora se făcea simțită legătura strânsă a actriței cu viața - și simțirea poporului, ea devenise cunoscută și prin întruparea remarcabilă a unora din celebrele eroine ale teatrului universal. Amalia r.

din Hoții și Luisa Miller din intrigă și iubire de Schiller, Rosina din Bărbierul din Sevilla de Beau

*

marchais. Angelica din Bolnavul închipuit de Molière, Regina din Ruy-Blas de Victor Hugo, Sonia din Crimă și

27 Petre Sturdza, Amintiri. Patruzeci de ani de teatru, Buc. 1940.

pedeapsă de Dostoievski și, mai ales, Ofelia din Hamlet de Shakespeare erau creații necontestate care dovedeau întinsa gamă a interpretei. Nefericitele eroine romantice sau spiritualele, șăgalnicele ingenuie de comedie apăreau în ochii publicului ca niște chipuri a căror cizelare și a căror capacitate de a emoționa sincer, făcând să vibreze coardele umane cele mai autentice, nu puteau fi explicate decât ca manifestări ale unui fenomen artistic neobișnuit. Sensibilitatea Aglaei Pruteanu era, în adevăr, prin naștere, neobișnuită. Răspunzând solicitărilor unei inteligențe vii, pătrunzătoare și controlată de o experiență artistică bogată, ea s-a putut valorifica în creații actoricești unice. Pentru moment trebuie evidențiat faptul că rolurile celebre enumerate mai sus făceau parte, în majoritate, din repertoriul celeilalte mari figuri feminine a teatrului românesc: Aristizza Romanescu. Aglae Pruteanu vine din urmă și preia cu vigoare torța mării ei înaintașe, dezvoltând o personalitate inedită, cu însușiri în mod diferit dozate și contopite.

Obligată de condițiile ei de viață să desfășoare o muncă intensă, jucând la București și la Iași, sau în istovitoare turnee prin țară, predând arta dramatică la Conservator, făcând față unui cortegiu întreg de răutăți, dureri și dezamăgiri, Aristizza Romanescu se afla, la începutul secolului nostru, sleită de puteri. Curând, în 1903, ea avea să se retragă oficial din teatru și - cu toate că a mai jucat și după aceea - își socotea cariera încheiată.

Fără să fi suferit mai puțin decât Aristizza, Aglae Pruteanu a fost, se pare, mai rezistentă, mai dârză, așa că nu numai cei doisprezece ani diferență

Aglae Pruteanu în Flameóla din Martira de J. Richepin

Colectivul Teatrului National din Iași în stagiunea 1897

Printre actori: poleon Borelli.

Drago în Cuziński.

Macovei.

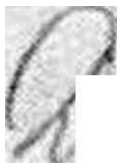
S. Mavrodân, State M. Popovici sen „VI.

Sturdza - Doria, M. Arceleanu, Em. D. Cons tan tines
cu, Cârjă etc.

C. Ionescu, ina-N. Profir, Petre Verona Cuziński.

Cerere-memoriu de

rumut din fonde rezervă, semnala de societarii Te-a t
ru J u i Na t i on a l din Iași în stagiunea 1897 „în care ne-a
fost imposibil să putem realiza vreun folos material tinind
seama de y numărul atâtor beneficii și de conii curenta
trupelor străine”.



ele explică apartenența artistei ieșene la o generație
mai nouă, mai apropiată de epoca noastră.

Diferența de generație se face simțită, cum e și
firesc, și în stilul de joc și în orizontul artistic al celor două
mari interprete. Fără a diminua meritele Aristizzei, se pare
că Aglae Pruteanu avea un simț al teatrului mai modern,
mai discret și ancorat felului de a gândi și a simți al
poporului, într-o perioadă când Aristizza, obosită și
întrucâtva deprimată de nedreptăți, încetase să lupte cu
aceeași energie ca mai înainte. Marea parteneră a lui
Grigore Manolescu rămăsese să se zbată singură, după
moartea regretatului interpret, cu toate greutatea vieții de
teatru.

t

Aglae Pruteanu s-a impus în chip definitiv ca o
tragediană de mare forță, după ce a jucat rolul Ofeliei din
Hamlet. Data de 2 februarie 1895, când trupa ieșeană a
prezentat pentru întâia oară piesa lui Shakespeare,
constituie un eveniment însemnat al vieții noastre artistice

prin desăvârșita creație a artistei, ca și prin valoarea de ansamblu a spectacolului (rolul titular – îl juca State Dragomir). Piesa a rămas apoi vreme de două decenii în repertoriul teatrului din Iași, întrunind numeroase elemente menite să impună și să perpetueze școala realistă a generației care i-a urmat lui Gr. Manolescu și Aristizzei.

Când a jucat-o prima oară pe Ofelia, Aglae Pruteanu nu o văzuse încă pe Aristizza Romanescu în acest rol, așa că interpretarea sa nu s-a călăuzit după niciun model. Dându-și seama de importanța rolului, de exigențele lui ca resurse dramatice și de răspunderea ce-și asuma, dată fiind reputația ce și-o crease și până atunci, partenera lui Dragomir a ezitat la început. Membrii comitetului teatral au trebuit să depună multă stăruință pentru a-i risipi îndoielile, determinând-o să studieze personajul”.

Interpreta și-a dat seama că „trebuie să ai ceva din inocența și simplitatea sufletelor sincere pentru a putea reda ideea despre o asemenea ființă ideală”, despre care fratele ei Laerte spune: „toate gândurile negre. toate pasiunile infernului ea le prefăce în tot ce poate fi grație și duioșie”. Pe linia aceasta de sinceritate și duioșie, artista a dezvoltat armonios imaginea eroinei lui Shakespeare, adâncind trăirea rolului grație neobișnuitei sale sensibilități. Nota tragică, gravă, se închea din surâsuri și suavități, fără ostentație, fără niciun fel de crispare, datorită unei deosebite puteri de concentrare proprii numai talentelor cu totul excepționale. Mai târziu, cu prilejul unei reluări a spectacolului, poetul G. Topârceanu. care semna cronică dramatică în revista „Viața românească”, avea să dea o imagine sugestivă despre interpretarea actriței: „lașul trebuie să fie mândru de această artistă în stil mare, care în Hamlet ne-a dat o Ofelie incomparabilă. I-am admirat cu deosebire glasul patetic, apoi grația și plasticitatea atitudinilor, pe care aș fi

vrut să le văd eternizate pe pânză sau în marmură...” Și trebuie amintit că Topârceanu, critic exigent și pătrunzător, era de obicei zgârcit în elogii, drămuindu-și circumspect aprecierile.

În acea perioadă atmosfera artistică a Iașului se datora, pe de o parte, ostinelilor societății dramatice, dar unui public, alcătuit din profesori, studenți, institutori, funcționari, care avea ocazia să compare reprezentațiile trupei locale cu spectacolele celebrităților de faimă mondială. Multe din acestea cu ocazia turneelor în România, nu ocoleau niciodată Iașul. La începutul carierei Aglaei Pruteanu și în primii ani ai veacului nostru – au jucat la Iași artiști ca: Coquel în (care joacă la 20 și 21 februarie 1892

Le gendre de M. Poirier de E. Augier), Agatha Bâr

sescu (începând din 1890 ea revine periodic în capitala Moldovei), apoi celebrul Ernesto Rossi (în noiembrie 1895 joacă în Othello, Regele Lear, Hamlet – această din urmă piesă fiind reprezentată cu concursul trupei ieșene).

4*

Cu ocazia turneului lui Rossi, artiștii societății din Iași îi înmânează maestrului italian un album omagial. Din trupa lui Rossi făcea parte atunci și Napoleone Borelli, el însuși actor vestit, viitorul director de scenă al Teatrului Național din Iași, care susținea rolul lui Iago din Othello²⁸. Asistând la reprezentațiile lui Rossi, Aglae Pruteanu (care în același an interpretase rolul Ofeliei, jucat acum de artista Nencione din trupa italiană) este extrem de impresionată; la Regele Lear, așa cum ea însăși povestește: „n-am mai putut sta locului, «cu un fior m-am ridicat în picioare... și apoi potolindu-mă cu încetul, am plâns cu el

28 „Ecoul Moldovei”, 23 nov. 1895.

(cu interpretul) când, în chip sublim, făcea scena nebuniei, cântând încetinel ca un copil, legănat pe brațele curtenilor". Amănuntul acesta subliniază o dată mai mult rar întâlnita sensibilitate a artistei, aptă să recepteze și să transmită stări sufletești într-un chip uluitor.

În afară de cei citați, viața artistică a lașului mai este animată în aceeași perioadă de prezența lui Coquelin-cadet (în decembrie 1895 acesta apărea în Avarul), a lui M-lle Josset, care vine însoțită de Antoine (fondator al lui „Théâtre libre”) și de

J. Coquelin, de aceea a mării comediene Réjane (în noiembrie 1897 joacă la Iași M-me Sans-Gêne și La Douloureuse) sau de turneele lui Jane Hading (Théâtre Gymnase), a trupei Dorval, a trupei germane Lindemann, care prezintă mai multe piese de

Ibsen – sau de concertul susținut în 22 februarie 1902 de P. – Sarasate. Pe lângă numele celor de mai sus trebuie amintite și concertele sau spectacolele artiștilor români de faimă mondială. Elena Theodorini (în stagiunea 1896 – 97) – cântă în Carmen, Nuovina (în 1898) în Carmen și Cavaleria rusticana.

Dardée, în Traviata și Faust (în 1898). George Enescu revine în multe concerte.

În același timp, comunicarea cu viața artistică din București era permanentă. Aristizza Romanescu.

Petre Liciu, C. Nottara ș.a. prezentau și la Iași principalele lor creații, în mod obișnuit, în fiecare toamnă și primăvară, jucând cu societarii ieșeni.

În asemenea condițiuni, pentru a susține inevitabilele comparații, mai ales cu maestrul străini, actorilor li se cerea să întrunească, pe cât era cu putință pentru fiecare gen, un maximum de calități: fizic adecvat, glas, dicțiune perfectă, sensibilitate, plastică, elegantă în mișcări ș.c. Pentru aceleași motive și selecționarea noilor cadre de actori se făcea cu cea mai mare severitate. În 1896, cu

ocazia inaugurării noului local al teatrului, pentru completarea ansamblului se ține un concurs de artiști ce urmau a fi plătiți cu gaj fix (gagiști). Principalii artiști societari și membrii comitetului fac cu acest prilej în cataloagele de examen minuțioase observații asupra candidaților și caracterizări care pun în evidență criteriile selecționării. În primul plan al atenției stăteau: dicția, naturalețea vorbirii, accentuările logice, înfățișarea. Uneori, pentru a înregistra un succes cu acest rol, comparația cu marele maestru italian nu putea fi susținută.

Aglae Pruteanu a păstrat totdeauna o atitudine de condescendență față de celebritățile mai de mult consacrate, mai vârstnice. În multe spectacole ale Aristizzei și ale Agathe Bârsescu, ea primește să țină al doilea rol. În Medeea de Legouve joacă de mai multe ori rolul Creusei, cu Agatha Bârsescu și - cu ocazia turneului companiei Ventura, în 1895, cu Maria Vermont-Ventura. În Miriam din Magdala, piesă originală a ziaristului ieșean Spiru-Prasin, joacă rolul Herodiadei, tot cu Agatha Bârsescu în rolul titular, ca și în Magda de Suderrmann etc. Această linie de comportament subliniază modestia, colegialitatea, respectul față de marile ei înaintașe. Nervozitatea din culise, irascibilitatea i care o ducea câteodată la ieșiri violente (a avut conflicte cu unii colegi, pe care, în fond îi stima, de exemplu cu C.B. Penel, cu Mihai Popovici-junior)

era numai un aspect al concentrării nervoase caracteristice și premergătoare, de obicei, actului creator. Apreciind meritele artistei, înțelegându-i structura nervoasă labilă, care explică în parte și tensiunea sufltească pe care o dăruia personajelor interpretate, unii membri ai Comitetului procedau cu mult tact (de pildă profesorul Fântânanu) căutând să aplaneze spre mulțumirea tuturor acest soi de conflicte. Au fost însă mai târziu și unii care nu au înțeles-o.

Despre meritele artistice ale protagonistei ieșene, în această perioadă, cele mai cuprinzătoare și mai precise relatări sunt acelea făcute de marele autoi care a fost Petre Sturdza. Pătrunzător și cultivat, dotat cu un simț critic viu, unind sensibilitatea artistului ou ochiul tehnicianului și al profesorului, acesta ne-a lăsat în amintirile sale prețioase amănunte despre actorii din epoca începuturilor sale.

Dintre toți, în termenii cei mai elogioși vorbește despre Aglae Pruteanu: „Am avut norocul (subl. ns.) să am parteneră în rolul d-nei Simerose (în piesa Prietenul femeilor) pe d-na Aglae Pruteanu, care a fost una din cele mai fine și mai sensitive interprete ale rolului”; în rolul Luisei din piesa Contesa de Lynières interpreta pusese „o comoară de sensibilitate și gingășie. Cu timbrul său cald și armonios, cu jocul său simplu, mișca până la lacrimi publicul, care o răsplătea cu nenumărate chemări și aplauze”.²⁹

Între aprecierile lui Petre Sturdza se află mai ales, o succintă caracterizare a Aristizzei Romanescu din care ținând seama și de referirile asupra interpretărilor Aglaei Pruteanu, se pot deduce unele note diferențiale ale specificului celor două artiste. Tragedie și comedie de Johnson, piesă într-un act scrisă pentru Hélène Therrp... (conține o) ...” foarte puternică situație dramatică <și un rol foarte greu de femeie pe care numai o mare comediană, posedând într-o egală măsură geniul comic și tragic se poate încumeta să-l joace. Aristizza era și artista și comediana cerută imperios de rolul pe care-l juca. Era uimitoare, deși fără a ajunge culmile impresionante ale unei mari sensibilități artistice, reușea prin virtuozitatea jocului ei, dacă nu să-și emoționeze, dar desigur să-și entuziasmeze spectatorii. P. 108, sufol. ns.)

²⁹ Petre Sturdza, Amintiri pp. 128 și 96. Ed. Casei Școalelor. Buc. 1940.

Aglae Pruteanu, în schimb, excela mai ales prin sensibilitatea ei cu totul neobișnuită. Acea care era - ne informează tot Petre Sturdza - „una din cele mai fine și mai sensitive interprete” în Prietenul femeilor, în Ruy-Blas, jucând pe „duioasa regină a Spaniei trăia cu multă simțire poetică l’lipsa de iubire în care o lăsa blazatul ei soț” (p. 143). În 1896 - 1897, abordând, pentru prima dată un rol de femeie (fără a părăsi ingenuiele jucate cu strălucire până atunci), Aglae Pruteanu lăsa o impresie desăvârșită. Era vorba de Contesa Sarah de George Ohnet, prima piesă repetată în noul teatru: „D-na Pruteanu - scrie același comentator - era admirabilă și în concepție și în execuția rolului său. În scena cu Severac, când îl amenință că se aruncă pe fereastră dacă pleacă, aplauze unanime izbucnesc la scenă deschisă. Cât nerv, ce natură bogat înzestrată, ce timbru dulce, ce gamă vocală întinsă, calclă și posedând toate tonurile, de la cele mai grave până la cele mai acute, cu care făcea să se cutremure săli întregi. Borelli (regizorul italian n.n.) sta și o privea cu admirație, parcă nu-i venea să creadă că aici, în orașul de provincie al unei țărișoare, să dea peste o artistă atât de înzestrată, încât ar fi putut face cinste oricărei scene apusene. Și mai ales temperamentul ei deosebit, profunzimea sufletească ce pune în jocul ei, îl entuziasmau pe bătrânul artist, care regăsea în mica actriță română darurile reînviaste ale multora din marile lui partenere de altă dată.

Când discuta cu ea vreun rol nou, niciodată nu stăruia asupra amănuntelor, ci se mărginea să indice liniile absolut generale ale rolului. Pe artiștii înzestrați și cu o puternică și sigură intuitivitate - zicea el - cu un instinct dezvoltat până la superlativ, e o crimă să-i îmbâcsești cu comentarii, cu studii speciale și cu amănunte... Pune-i în câteva cuvinte, în capul căii ce au de parcurs și lasă-i în voia intuiției lor”³⁰.

30 Petre Sturdza, Amintiri, p. 139, Ed. Casei Școalelor, Buc. 1940.

Și aceste rânduri scot în relief incomparabila putere de pătrundere a actriței în tainele sufletești ale diverselor personaje. Nu e mai puțin adevărat că Aglae întregea totdeauna datele intuitiv sesizate ale rolurilor cu analiza intelectuală atentă, întemeiată de cele mai multe ori pe o documentare la zi în diversele probleme de psihologie, etică, istorie.

Amintirile sale cuprind, de pildă, mai puțină anecdotică, mai puține detalii privind viața personală, se disting însă prin paginile numeroase consacrate analizei celor mai de seamă roluri jucate. Sunt rânduri deosebit de importante pentru că ele concentrează o experiență aptă să lumineze diverse aspecte legate de psihologia creației actricești. Subiecte ca: „Observații și experiențe în artă”, „Cum îmi învățam rolul”, „Psihologia artistului înainte de spectacol” ș.a. demonstrează predispoziția analitică a actriței, iar descrierile numeroase privind concepția asupra unor roluri ca Ofelia, Julieta, Marchiza de Pompadour (din Narcis, de Brachvogel), Varia (din Floarea de pădure de Ostrovski), Desdemona, Luisa Miller etc. dovedesc utilizarea criteriului selectiv și critic în munca artistică. E drept că pe parcursul acestor destăinuiri se simte atașamentul interpretei pentru rolurile favorite, fiorul unor sentimente de care e încărcată imediat ce-și evocă scenele cele mai impresionante. Distanța între actor și rol, examenul „la rece” al personajelor sunt înlocuite de pasiunea pe care o pune în discuție. Pregătirea intelectuală, 1 zvorâtă din neastâmpărul care o îndemna să cerceteze mereu, s-a dezvoltat în funcție de problemele puse de fiecare nou rol, de cărțile pe care le avea la îndemână de prietenia strânsă cu intelectualul de mare finețe care a fost State Dragomir și, fără îndoială, de îndrumările regizorului Napoleone Borelli.

Despre rolul acestuia din urmă în îndrumarea artiștilor ieșeni s-a vorbit în general prea puțin. Aglae

Pruteanu are cuvinte elogioase, socotindu-l printre măestrii ei în anii când Borelli a fost angajat regizor la Iași (1896 - 1903). Artistul italian a dat dovadă de mult atașament și de - multă dragoste pentru teatrul din Iași. În scurt timp a învățat românește și a jucat în spectacolele Teatrului Național diverse roluri: Caporal Simon și personaje din repertoriul shakespearian. Pe Hamlet l-a jucat în limba italiană, fiind mult apreciat de spectatori. Cu Aristizza Romanescu a jucat în Fedora (1899) și în Dama cu camelii. Uneori, fostul tovarăș al lui Rossi presta și servicii care nu intrau în obligațiile lui, numai din devotament față de teatru. Astfel, în 1896 concepe și execută singur decorurile piesei lui Alecsandri Fântâna Blanduziei, lucrând în „orele libere”, fără nicio plată, primind în schimb „mulțumirile Comitetului”.

Borelli aducea „sprijinul sfaturilor și experienței lui de artist consumat într-o viață întreagă de teatru bun, într-un mediu artistic ca cel al lui Rossi...”

Aveam ce învăța de la el, fiind el însuși un foarte bun artist, om inteligent și cu o cultură aleasă. Dar mai ales experiența lui era prețioasă, pentru că trăise viața de teatru intensă a artistului care a co A.S.I., Fd. T.N., dos. 2.620.

lindat toate țările Europei... Arta scenică nu mai avea secrete pentru dânsul... Borelli era un foarte bun regizor, pentru artiști însă, nu și pentru actorii care au pretenția să fie conduși la fiecare pas, ca niște automați. El dădea un sfat, făcea conturul rolului în linii generale, când era nevoie; dar e bine de știut că artiștii care au putere de concepție (...) trebuie lăsați să-și compună singuri rolul...”

În aceste notații ale Aglaei Pruteanu avem confirmarea aceluiași punct de vedere - evoluat - al regizorului Borelli, relatat și de Petre Sturdza, potrivit căruia rolul regizorului este de a stimula natura creatoare a actorului, nu de a o copleși, și cu atât mai puțin de a face

din interpret un simplu executant docil, un imitator al indicațiilor „jucate” de coordonatorul spectacolului. Nu-i puțin lucru, ca, un artist de talia lui Petre Sturdza să afirme: „Mărturisesc cinstit că Borelli a fost pentru mine un revelator. Revelatorul propriilor mele calități pe care nu știam încă să le valorific. Lui i-am rămas recunoscător toată viața pentru succesele obținute în cariera mea, căci le dătoresc mai ales sfaturilor și îndemnurilor lui, adevăratul și singurul meu profesor și maestru.”**

Tocmai în lumina aceleiași sănătoase pedagogii artistice, fostul partener încercat al lui Rossi admiră intuiția artistică a mării interprete ieșene și caută s-o pună totdeauna în condiția de a-și concepe singură rolurile. Or, această preocupare, parte integrantă a actului creator, nu exclude ci, dimpotrivă, presupune, în afară de intuiție, și elaborarea intelectuală a personajului de către interpret. Pe lângă intuiția ei indicibil de profundă și de exactă, pe lângă sensibilitatea care făcea să vibreze sala întreagă numai la o șoaptă sau la o privire a sa, Aglae Pruteanu era înzestrată și cu un ascuțit spirit critic care o ajuta să selecționeze și să dozeze toate manifestările personajului interpretat, în funcție de

Op. cât „p. 137.

Op., cât., p. 137.

finalitatea lui artistică. Am insistat asupra acestei laturi importante în desfășurarea procesului creator al actriței, pentru că unii admiratori din dorința de a sublinia rarele calități native ale interpretei, erau dispuși să considere că o actriță atât de înzestrată s-a putut dispensa în pregătirea și aprofundarea rolurilor, de cultură 7.

Marele ei talent ar fi fost incompatibil cu incultura și cu lipsa preocupărilor teoretice. Cartea sa Amintiri din teatru scoate la iveală pregătirea intelectuală și cultura ei generală. Activitatea literară (versuri publicate sub pseudonimul Geta, în 1898 - 1899, piese într-un act

predate Teatrului Național în 1923), precum și activitatea publicistică de mai târziu, mărturisirile unor prieteni care vorbesc de cărțile numeroase ce se găseau pretutindeni în camera ei, deschise, cu tartajele întoarse, cu file îndoite și rânduri subliniate, însemnările făcute pe marginea textelor învățate, dar mai presus de toate modul de a-și compune rolurile cele mai dificile și mai variate, atestate de realizările despre care s-a scris atâta, demonstrează fără putință de tăgadă consecvența unei adevărate pasiuni pentru studiu. Studiul literaturii, al psihologiei, istoriei și celorlalte domenii, mai ales al acelor legate de problemele scenice, îi era familiar.

Munca uneori istovitoare pe care o depune Aglae Pruteanu, mai ales după inaugurarea noului teatru, nu-i lasă timp pentru o viață personală mai tihnită.⁸ Treptat, activitatea din teatru o absoarbe până într-atâta încât tot ce e în afară i se pare urât, meschin și, adesea, dureros.

Ca și înaintașa ei, Aristizza Romanescu, artista ieșană avea să lupte pentru progresul teatrului românesc, în pofida condițiilor de loc favorabile unei mișcări artistice înfloritoare. „Aceeasi muncă aspră și grea, pe un teren arid, ne-a sfâșiat carnea și sufletul, pentru a netezi calea altora, mai norocoși și mai favorizați de împrejurări prielnice și fără multe osteneți. Eu și Românească, deși ne întâlneam numai din când în când, sufletele noastre corespunzătoare... erau alese parcă de fatalitate pentru aceleași consecințe dezastruoase, din aceleași cauze inevitabile. Mă cutremur când mă gândesc – scria Aglae Pruteanu în Amintiri – având înaintea ochilor toată viața ei, începând cu epoca de strălucire când am întâlnit-o întâi în teatru și sfârșind acum în timpul refugiului la Iași (unde Aristizza a și murit în 1918, **n.n.**) cu cea mai amară și crudă suferință, aceea a uitării, a lipsurilor aproape, și a durerilor fizice și morale...”

DOVEZI DE PREȚUIRE

I

Aglae Pruteanu a cunoscut și ea ca și Aristizza Romanescu și ca atâția actori români din trecut, lipsuri și suferințe deși primise răsplătirile maxime de care se putea bucura un artist în epoca atotputerniciei burghezo-moșierești.

Este semnificativ, între altele, că la inaugurarea impunătorului local în care funcționează și astăzi Teatrul Național din Iași, programul festiv, aprobat de primarul de pe atunci, care era de fapt un sprijinitor al artelor, el însuși un scriitor cunoscut - e vorba de Neculai Gane - cuprindea, pe lângă piesele deschizătorilor de drumuri: C. Negruzzi (Muza de la Burdujeni), V. Alecsandri (Cinel-Cinel), și o scenă satirică la adresa acelei părți a publicului „care încurajează numai ce-i străin”. * Era una din nenumăratele încercări de a se atrage atenția asupra importanței artei naționale. Aglae Pruteanu juca această piesă-manifest, împreună cu Petre Sturdza și State Dragomir. Tot atunci, artistul Rădulescu-Mariu, care a ocupat scurtă vreme postul

* „Evenimentul” - 3 dec. 1896. Sceneta era scrisă de N. Volenti și avea titlul: „Teatrul Național”, de director de scenă (până la preluarea lui de către Borelli) cerea ca zilele de duminică și sărbătorile, adică acelea în care publicul vine în număr mai mare la teatru, să fie rezervate exclusiv pentru reprezentarea pieselor scrise de autori români. În a. cest scop propune să se ceară de la Teatrul din București, textul piesei Sânziana și Pepelea și muzica lui Ștefănescu. De asemenea - muzica lui Wachman pentru piesa Roza magică”.

Lupta aceasta intensă pentru deștelenirea terenului neprielnic dezvoltării artistice cerea sacrificiu și se solda adesea cu dezamăgiri și suferințe fizice. La sfârșitul stagiunii 1896 - 97, Aglae Pruteanu prezintă certificate medicale probând că suferea de nevroză de natură

artritică, și i se acordă un ajutor de 300 lei pentru tratament la băile Strunga. În cererea adresată comitetului, artista arăta că la sfârșitul stagiunii nu rămăsese niciun excedent spre a fi împărțit societarilor, iar leafa abia îi ajunsese pentru confecționarea toaletelor necesitate de principalele roluri interpretate.

Dovezile de unanimă apreciere a meritelor în

*

terpretei devin tot mai numeroase în această perioadă. Astfel la 3 ian. 1897 cei trei membri ai Comitetului teatral din Iași încheie un proces-verbal consemnând hotărârea lor de „a se ruga de d. ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice să însărcineze pe Doamna Aglae Pruteanu, artistă societară de el. I, cu predarea lecțiilor de declamație la Conservatorul din localitate, elevelor înscrise, rămânând actualul profesor (M. Galino care. fiind bolnav, era suplinat de fostul premiant al clasei - Mihai Belador - decedat apoi și acesta în februarie, f același an - n.n.) numai pentru elevi”. Intervenția era făcută „cu încredințarea că arta dramatică va câștiga mult, cunoscută fiind doamna Aglae Pruteanu ca destoinică pentru însărcinarea indicată.1**

— A.S.I., Ed. T.N., dos. 143.

** A.S.I., Fd. T.N., dos. 113.

Rezultatul acestei propuneri nu se cunoaște - probabil însă că nu i s-a dat urmare din motive de ordin bugetar. Plata unui al doilea profesor de artă teatrală apăsarea oficialilor vremii drept o risipă - mentalitate statornică după cum s-a văzut și mai târziu când, după moartea artistului-profesor State Dragomir, catedra acestuia, de la Conservator se desființează, rămânând în ființă numai aceea ocupată de poetul Mihai Codreanu.

Realizată sau nu, intenția Comitetului teatral demonstrează, incontestabil, prestigiul artistic pe care și-l crease Aglae Pruteanu.

O altă împrejurare, survenită după un an, vine să confirme același lucru. La 20 februarie 1898, cei trei membri ai Comitetului teatral, compozitorul și dirijorul E. Caudella și profesorii P. Fântânaru și A. Vizanți, decid să interviev la minister pentru „a acorda d-nei Aglae Pruteanu, artistă societară a teatrului, suma de 2500 lei care să-i permită a se perfecționa în arta dramatică, în cursul vacanței, asistând la spectacole teatrale în străinătate și audiind un curs de artă dramatică”. Importantă este și ruptivarea propunerii: „Această hotărâre o luăm convinși fiind de priceperea, destoinicia și devotamentul său pentru scenă”. *

Pentru unii tineri, studiile în marile centre universitare constituiau, mai degrabă, pretextul unei vieți de petreceri; pentru alții, prilejul unor eforturi deosebite. Aprofundarea teoretică și practică a multor discipline impunea neapărat contactul cu atmosfera intelectuală și mișcarea artistică a marilor capitale europene. Dintre marii noștri artiști, C. Aristia, Millo, Galino, Gr. Manolescu și Aristizza, P. Liciu, P. Sturdza, învățaseră sau își completaseră cunoștințele și experiența prin frecventarea unor celebri maeștri și a spectacolelor diferite, în țări de veche tradiție artistică.

Propusă a pleca la Paris încă din februarie 1898, Aglae Pruteanu nu obține stipendiul necesar decât

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 189, Proces verbal nr. 622.

cu doi ani mai târziu, după câteva reveniri ale Comitetului care avea nevoie, în vederea mandatării banilor din fondul Societății dramatice, de aprobarea ministerială. Nu obține, însă, decât o singură mie de lei cu care rămâne în capitala Franței timp de o lună, vizitând teatrele, Expoziția internațională din acel an, luând contact cu cercuri artistice repute. Vede spectacolele Comediei franceze cu interpreți ca: Lara, Worms, Bartet ș.a. Dintre piesele reprezentate aici, *Le monde ou l'on s'ennuie*, *Le*

Flibustier, L'a-mi FritzJ L'a-mi des femmes erau bine cunoscute artistei române care jucase respectivele roluri principale pe scena ieșeană. În afară de perfecțiunea ansamblului și de finețea liniei fiecărui rol, jucat cu minuțioasă tehnică de renumiți actori ai Comediei (fapt explicabil și prin marele număr de spectacole dat cu fiecare piesă), o veritabilă emoție trăiește la teatrul „Porte St. Martin” unde, în Cyrano, marele Coquelin „era însăși expresia spiritului francez/1 Impresionată de felul cum Coquelin realizase marea scenă a rolului în actul III, artista se ridică în picioare „ca electrizată”. Interpretul își juca rolul pentru a 350-a oară, iar Sarah Bernardt în l'aiglon juca pentru a 300-a oară! „Cu figura ei tragică, cu vocea de aur, cum era numită, rămâne de neuitat în mintea celor ce-au văzut-o”.

Utilă, desigur, pentru îmbogățirea experienței, vizita la Paris a contribuit și mai mult la autocunoașterea actriței, la definirea genului și a locului pe care ea îl ocupa în mișcarea teatrală românească, prin comparație cu ceea ce realizau pe atunci marii actori francezi. Ea putea avea deci o măsură mai exactă a propriilor ei calități și a meritelor colegilor de teatru. Școală, în înțelesul propriu al cuvântului, Aglae Pruteanu nu a făcut acolo. Timpul pe care-l avusese la dispoziție nu i-ar fi îngăduit aceasta. De altfel Aglae Pruteanu vizitase acest renumit centru de artă nu la începutul carierei, ci după aproape cincisprezece ani de activitate. Talentul ei se șlefuisese, se așezase, datorită atât marelui număr de roluri jucate, cât și studiului atent și contribuției valoroșilor ei profesori.

Marele număr de roluri pe care erau nevoiți, pe atunci, să le joace artiștii români îi obliga la o activitate epuizantă⁹, nu lipsită însă de unele rezultate pozitive în ceea ce privește dezvoltarea experienței scenice. Și Aglae Pruteanu avusese prilejul să-și desfășoare până atunci o întinsă gamă de posibilități, afirmându-se, cum s-a arătat,

ca o interpretă de prima mărime, în fața căreia până și un deplin cunoscător ca Borelli rămânea înmărmurit de admirație.

Revenind acum la dovezile prețurii de care se bucura artista, amintim că fusese aleasă încă din 1896 delegat financiar din partea artiștilor societari în Comitetul teatral, atribuție pe care a îndeplinit-o conștiincios și cu mare dragoste pentru progresul teatrului, fiind apoi realeasă de mai multe ori.

Appreciată de marele public ca și de cunoscătorii de artă rafinați, Aglae Pruteanu se bucură în chip deosebit, de exemplu, de prietenia familiei Giers „pe atunci consulul Rusiei la Iași, văr cu fostul ministru la București” - cum ne informează Petre Sturdza. Mare amator de artă, consulul, își dă seama de calitățile excepționale ale interpretei ieșene și traduce special pentru ea piesa lui Ostrovski Floarea de pădure. De Giers și soția sa, fostă cântăreață distinsă și pianistă excelentă, s-au ocupat de-aproape de repetițiile piesei. „Nu le păru rău - continuă același comentator menționat mai sus - căci dacă restul interpretării fu mai mult sau mai puțin reușit... doamna Pruteanu însă îi răsplăti, cu talentul său, de toate lipsurile” (op. cit. 161 - 162). Erau, firește, lipsuri inerente unui spectacol care pretindea redarea unei atmosfere specifice și unor caractere adânc studiate de marele dramaturg rus...

MUNCA ȘI FRĂMÂNTĂRI ISTOVITOARE

În pofida succeselor, condițiile de viață ale artistei devin din ce în ce mai apăsătoare și satisfacțiile sufletești prilejuite de creațiile scenice alternează mereu cu greutățile, lipsurile de tot felul, care, pe lângă nemulțumirile de ordin familial, și pe lângă consumul nervos cerut de o activitate mai mult decât intensă, îi înăspresc caracterul. Fondul ei sufletesc bun, umanitar, nu e întru nimic alterat, iar pasiunea cu care se dăruiește

scenei e cu atât mai mare cu cât sâcâitoarele neazuri mărunte ale vieții de toate zilele o scârbesc și o izolează. În manifestările exterioare devine însă din ce în ce mai irascibilă, cu izbucniri violente față de răutățile unor colegi (pe care de altfel îi prețuia, simțindu-se solidară cu ei, atunci când li se făcea o nedreptate).

Ruptura cu soțul ei, Dimiltrie Pruteanu, îi agravează zbuciumul sufletesc. Pruteanu era un actor conștiincios, însă cu vederi prea rigide. Idealurile artistice ale soțului erau, în orice caz, subordonate existenței liniștite pe care căuta s-o asigure căminului. Nimeni nu l-ar fi putut acuza pentru aceasta și, în fond, probabil că – în planul vieții de toate zilele – avea dreptate. Aglae însă simțea că se sufocă în această atmosferă căldică – marile ei avânturi, arderea lăuntrică, elanul dăruirii în creație fiind incompatibile cu separarea netă (și desigur, mai comodă) a vieții personale de viața artistică. Mai târziu a deschis și acțiune de divorț și și-a reluat chiar numele de Theodoru, timp de câteva stagiuni. Însă Dimitrie Pruteanu nu a consimțit la despărțirea legală, fie din orgoliu, fie din speranța nemărturisită a unei eventuale concilierii. Pe de altă parte, numele Aglaei Pruteanu devenise atât de răspândit, încât, în ciuda afișului, spectatorii nu-i spuneau altfel și în cele din urmă artista renunță să se mai opună acestor dovezi de popularitate.

Ea a păstrat totdeauna o atitudine delicată și plină de discreție în legătură cu amănuntele vieții sale intime și volumul Amintiri din teatru, poate fi.

și sub aspectul acesta, o piidă. Cât privește relațiile cu ceilalți colegi de teatru cu care a avut ciocniri – uneori inevitabile în cursul muncii încordate – nicăieri autoarea cărții citate nu dovedește patimă sau resentimente, nici chiar atunci când vorbește de Haralamb Lecca, autor al unor piese de oarecare răsunset în acea vreme și regizor de o absurdă și, adesea, inumană severitate.

Prietenia cu State Dragomir, actorul-profesor de filosofie, se explică în primul rând prin afinitățile de ordin artistic. Deși boem, acesta era un intelectual de înaltă factură. Pasionantele sale discuții despre teatru aveau darul să-i fascineze pe – cei din jur. Comunitatea de vederi și simpatia reciprocă i-au atras însă Aglaei Pruteanu dușmănia și ura adversarilor lui State Dragomir, om ambițios, totdeauna gata să dea replica meritată atunci când se considera ofensat.

Unele atitudini recalcitrante ale artistei se explică de – cele mai multe ori prin contrarierea înaltei concepții despre misiunea artistului în general, a muncii și rolului său în societate. Totdeauna s-a simțit jignită de lipsa de considerație pe care nu puțini – o manifestau pe-atunci slujitorilor devotați ai scenei naționale. Indignată de repertoriul frivol, degradant pentru un artist, însă pe placul publicului burghez, refuză, pe drept cuvânt, în noiembrie 1904, un rol de... biciclistă din piesa Bărbații Leontinei”.

Într-un rând, admonestată în chip ofensator de un profesor universitar, care temporar ținea loc de director de scenă (după plecarea din țară a lui Rorelli și după demisia lui H. Lecca), Aglae Pruteanu protestează. Pe când protestul său se dezbătea în comitet... vinovata” care se pregătea să intre, auzi cum profesorul în cauză le insulta în bloc pe toate actrițele teatrului, folosind un epitet jignitor. Replica artistei a fost neașteptat de promptă și fermă, apărând cu vehemență demnitatea

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 562.

5 - Aglae Prutesiști breslei actricești, dar atrăgându-și prin aceasta o suspendare pe timp de două luni (15 dec. 1909).*

Munca extenuantă lor greutățile materiale – explicabile în primul rând prin obligația de a face față condițiilor scenei, plătindu-și singură costumele cerute în

piesele moderne 11, nemulțumirile de ordin personal și familial, toate aceste neajunsuri se suportă greu de o persoană cu constituție nervoasă atât de sensibilă, cu reacții imediate și, câteodată, prea vii. De aceea, uneori are stări de astenie care o fac să lipsească de la câte o repetiție și bilețelele de scuză trimise în acest sens regizorilor devin tot mai frecvente. Nu totdeauna, însă, găsește înțelegerea necesară, ba chiar dintr-un mărunt „patriotism” local (ori poate gândindu-se la prestigiul și la profitul material pe care artista îl aducea societății dramatice din Iași), președintele Comitetului teatral din 1907 – avocatul C.B. Penescu, o împiedică să joace la București atunci când este solicitată.

În adevăr, faima Aglaei Pruteanu depășise de mult limitele Iașului și ale celorlalte orașe de provincie unde trupa ieșeană dădea reprezentații în turneu. Mulți actori care-și începuseră cariera pe scena Moldovei, erau acum angajați la Teatrul Național din București. Dintre aceștia P. Liciu și P. Sturdza – mai ales – aveau dese prilejuri de a regreta că marea lor parteneră nu se află alături de ei, pe prima scenă a țării. Alți artiști de frunte ai teatrului bucureștean: Aristizza Romanescu, C. Nottara, V. Leonescu ș.a. care de asemenea o cunoșteau de-aproape, și jucaseră deseori alături de ea, nutreau gândul de a aduce pe Aglae Pruteanu la București.

Prilejul se ivi în februarie 1903, cu ocazia retragerii oficiale a Aristizzei Romanescu din teatru. În programul spectacolului alcătuit special, Aristizza prevede, în afară de piesele în care juca ea și colegii Constanța Demetriad, P. Sturdza, C. Nottara, I. Anestin, I. Niculescu, I. Livescu, V. Toneanu, N.

— Ibid., dos. 579 bis.

Soreanu ș.a. și în afară de participarea unui cvartet instrumental în care cânta și George Enescu, scena balconului din Romeo și Julieta – interpretată de Aglae

Pruteanu și Aristide Demetriad. Acest moment figura chiar la începutul programului, dând tonul festivității. Rolul și scena aleasă de Aristizza erau de natură să aducă o mai largă consacrare a talentului Aglaei Pruteanu, unica în stare să preia locul celebrei partenere a lui Grigore Manolescu. De altfel lista actorilor care urmau să joace în spectacolul omagial fusese alcătuită în așa fel, încât să înmănușieze talentele cele mai remarcabile de la toate teatrele din țară. Din Iași figura numai Aglae Pruteanu, iar de la Craiova, I. Anestin. Era, oricum, o dovadă de înaltă considerație. Totodată Aristizza Romanescu oficia o investire publică a succesoarei sale firești, impusă prin talentul ei unic și prin munca plină de o pătimașă dragoste pentru scenă.

Însă, cu puțin timp înainte de începerea spectacolului, sala a fost informată prin mici afișe tipărite special că scena balconului nu va putea fi văzută, deoarece președintele Comitetului teatral din Iași nu-i permisesese Aglaei Pruteanu să joace la București. O informație asemănătoare este publicată, după dorința Aristizzei, și într-un ziar din Iași.¹² În luna martie a aceluiași an, artista este invitată „să dea grațiosul ei concurs la beneficiul domnului Leonescu, artist societar din Capitală. D-na Theodoru va juca pentru prima oară în București rolul Desdemonă. * Dar nu s-a putut deplasa nici atunci.

În schimb, la 25 februarie, fusese grandios sărbătorită la Iași de către marele public, de intelectualitatea universitară și de presă, cu ocazia beneficiului ei dat cu tragedia lui Shakespeare *Antonia și Cleopatra* (traducerea lui I. Ghica). Revista „Carmen-Sylva” condusă de istoricul A.D. Xenopol, tipărește un număr special, cu articole despre personalitatea artistică a sărbătoritei, scrise de poeți, publiciști și oameni de artă. **

La finele spec

* „Gazeta Moldovei”, 10 martie 1904.

5*

** v. nr. 5/20 febr. 1903.

4 „1 f*, I.

lului, în aplauzele nesfârșite ale publicului, i se oferă un album omagial cu dedicații, versuri și aprecieri scrise de: Eduard Caudella, A.D. Xenopol, Spiru Prasin, Giordano, A. Steuerman-Rodion, M. Codreanu, Gordon, V. Scântec, C. Săteanu, Rina și toți artiștii Teatrului Național”.

Poetul Mihai Codreanu aprecia, în revista citată: „Cine a urmărit de-aproape dezvoltarea vigurosului talent dramatic al d-nei Aglae Teodoru, de la început până la deplina lui afirmare de astăzi, poate să spună fără teamă să greșească, să i se poată imputa vreo exagerare, că d-na Agdae Teodoru este o stea de întâia mărime pe cerul scenei românești... E un triumf răsărirea dintre culise a artistei, în orice rol, fie cât de mare... (calitățile artistei) au pe deasupra nimbului lor aureola largă a dragostei și jertfei pentru «frumos» suprema între supremele virtuți ale celor ce se dedau lipsitei de fericire la noi, cariere artistice în toate ramurile”.

La fel avea să fie apreciată trei ani la rând, de craioveni, cu ocazia spectacolelor pe care le va da cu trupa Teatrului Național de acolo, în timpul stagiunii. Adrese speciale din partea conducătorului scenei naționale din Craiova, fostul cântăreț Gr. D-Gabrielescu, cer insistent Comitetului teatral din Iași să accepte deplasarea „cele mai distinse actrițe a Teatrului Național din Iași” pentru zilele de 10 și 12 noiembrie 1903. După câteva zile, cererea se repetă pentru încă două spectacole: la 20 și 27 noiembrie, cu precizarea că e făcută „spre a da satisfacție cererii generale a publicului craiovean care-și manifestă o admirație crescândă pentru splendidele calități artistice ale d-nei Aglae Pruteanu”. Deși președintele Comitetului ieșean, Kirilă, este mai întâi de acord cu această a doua invitație, în urmă revine asupra aprobării, astfel că

spectacolele interpretei ieșene, la Craiova, au loc abia în ianuarie 1906.

după o nouă solicitare a lui Gr. Gabrielescu, făcută în numele publicului craiovean „care are cea mai

* „Gazeta Moldovei”, 24 febr. și 3 martie 1903.

vie admirație pentru aceasta distinsă artistă a teatrului dv”. *, și în adevăr, publicul o răsplătește triumfal pe interpreta din Lumea în care ți se urăște, Fântâna Blanduziei, La staul, piese în care a jucat alături de C. Radovici, Demetrescu Dan, I. Anestin ș.a., apoi pentru Ofelia din Hamlet (unde juca împreună cu State Dragomir), Narcis de Brachvogel etc.

Dar, așa cum arătase și poetul Codreanu în articolul citat mai sus, cariera artistică presupunea pe atunci jertfe, fiind „lipsită de fericire”.

În adevăr, pe când era astfel sărbătorită, prima societară a teatrului era nevoită să revină mereu cu cereri de împrumut sau de ajutoare pentru îngrijirea sănătății, și să dea spectacole în beneficiu, plătind totodată amenzile aplicate de regizori sau de membrii în Comitet, pe cât de aroganți, pe atât de nepăsători față de zbaterea zilnică a celor devotați artei. La 28 martie 1903, este nevoită să ceară aprobarea altui beneficiu „din cauza strâmtorării în care mă găsesc” mai ales că investițiile făcute pentru buna reușită a spectacolului Antoniu și Cleopatra o obligaseră să angajeze cheltuieli din încasările ulterioare.**

Toate aceste griji, ca și emoțiile încercate seară de seară îi întrețin starea de neliniște, de oboseală nervoasă, despre care am mai vorbit, încât, după multe nedrepte popririi asupra lefii și cheltuieli cerute de prezentarea demnă pe scenă, marea interpretă ajunge să se confeseze în chip impresionant: „(Rog) să binevoiți a dispune să mi se acorde cele necesare traiului zilnic, de care sunt absolut lipsită, deoarece, după cum știți, sunt amendată cu o sumă care dacă mi s-ar lua imediat mi-ar face imposibilă

existența"... în ce privește unele absentări sporadice de la repetiții - interpreta explică: „sunt lipsuri provenite din pricina constituției mele debile, constituție care, mă oprește uneori să stau în casă

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 436, 445, 457, 458. A se vedea și în Amintiri din teatru, p. 177 - 178.

****** A.S.I., Fd. T.N., dos, 328, și pentru care nu pot aduce certificat medical, cum am adus pentru o lipsă mai îndelungată, ci numai să comunic regizorului, cum am făcut întotdeauna, fără ca prin aceasta să-mi fi neglijat îndatoririle mele în interpretarea rolurilor ce mi s-au încredințat". *

Cererea aceasta este impresionantă pentru că dezvăluie condițiile în care erau - siliți să trăiască chiar cei mai valoroși artiști. Că vocația artei impune jertfe și că fără suferință nu-i posibil talentul, erau păreri axiomatice, pentru puternicii zilei, grijulii să le ofere creatorilor - "climatul propice... în afară de cheltuielile necesitate de costume, cheltuieli cu atât mai mari cu cât rolurile încredințate erau mai importante și mai numeroase și cu cât popularitatea actorului era mai largă, mai era și oboseala psihică de care nimeni nu voia să țină seama. Pentru a se prezenta în fața publicului, așa cum se cuvenea, artista noastră făcea adesea mari sacrificii spre a achita notele croitoreselor. Surmenajul îi impunea uneori câte un scurt repaus, pentru care trebuia să mai plătească și amenzi. /

Aglae Pruiteanu avea o memorie și o putere de asimilare de-a dreptul uimitoare, însă lucrând în ritmul impus de schimbarea afișului de 2 - 3 ori pe săptămână - cine ar fi rezistat? Directori de scenă ca Haralamb Lecca și președinți sau membri ai comitetului teatral ca I. Kirilă și alții aveau adesea comportări inumane față de actori, obligându-i să înmagazineze roluri peste roluri, cu o repeziciune și o exactitate de automate, luând absurde

măsuri de „autoritate”, chiar atunci când s-ar fi cerut înțelegere și respect pentru devotamentul artistic dus până la limitele puterilor.¹³

Ritmul de muncă, dar și umilințele, lipsurile sâcâitoare, despotismul celor din conducere, duc la ruina prematură a sănătății actorilor. Aflăm dintr-o încheiere (aprilie 1909) că actorii C.B. Penel și G. Cârjă au o sănătate „cu totul zdruncinată” și „pentru liniștea conștiinței sale” (fariseică formulă!)

— Ibid. dos, 562, cererea din 25.1X4904.

Comitetul teatral „a dispus numirea unei comisii medicale... spre a-și da avizul dacă Domnul Penel mai poate juca pe scena Teatrului Național, fără să-și compromită mai departe sănătatea și rolurile ce ar avea de jucat. În ce privește pe D-l cârjă, vom aștepta avizul definitiv al domnului dr. Marinescu”. * în adevăr, multă vreme după aceasta, ilustrul neurolog îi îngrijește pe cei doi artiști ieșeni, cu Penel legând chiar o afectuoasă prietenie. Totuși, deși vindecat, Penel nu mai rezista emoțiilor scenei și - după o scurtă revenire la începutul directoratului Sadoveanu - se pensionează definitiv în 1912.

Aglae Pruteanu a avut, e drept, rezistență mai mare decât mulți alții, cu toate acestea sănătatea nu i-a rămas intactă. O constituție debilă, o excitabilitate nervoasă puțin comună, și în plus munca grea, ca și lipsurile și neplăcerile mărunte au lăsat urme adânci în felul de a fi al actriței. Treptat a devenit mai iritabilă, mai puțin stăpânită în manifestări, cu o înfățișare mereu preocupată, neliniștită, cu un zâmbet amar, câteodată îndurerat, câteodată ironic, mușcător. Toate acestea îi dădeau un aer obosit și blazat - exclusiv însă în afara scenei, în culise, pe stradă, acasă. De aici ciocnirile cu unii camarazi de generație sau reacțiunea violentă la rarele - e drept - insolențe ale începătorilor care, cu ușurătate, manifestau uneori o atitudine lipsită de

respect față de instituție și față de munca artistică.¹⁴

Aceste ciocniri nu aveau totuși gravitate și niciodată interpreta nu a dovedit ranchiună sau ură chiar față de cei care au înțeles-o mai puțin. Am arătat că în cartea sa, *Amintiri*, Aglae Pruteanu vorbește cu obiectivitate și cu o marcată nuanță de dragoste colegială de toți tovarășii de teatru, de toate vârstele, relevând însă, cu un sentiment de tristețe, condițiile în care a fo' St nevoită să muncească: „Când mă gândesc și mă uit în urmă ia tot ce am jucat, mă ia groaza... și mă întreb: cum e

— A.S.I., Fd. T.N., 579 bis. La dosar se află și scrisoarea de răspuns, în original, a prof. G. Marinescu.

posibil? Cum am fost în stare? Într-adevăr, să rezisti ani de-a rândul unei munci peste măsură, unde nervii și creierul sunt veșnic puși la contribuție, nu e nici ușor, nici fără pericol, și mă mir că am ajuns teafără așa cum mă găsesc în prezent”. Munca aceasta însemna totuși unica ei rațiune și condiție de existență. Atunci când activitatea încetează, senzația de gol este inevitabilă: „Golul din viața unui actor nu se poate umplea cu nimic care să echivaleze cu viața lui de pe scenă”. Senzația aceasta devine cu atât mai dureroasă cu cât viața de pe scenă este sau a fost mai bogată, mai intensă și de un răsunet mai amplu.

Așa se explică, la urma urmei, dăruirea totală, pasionată, a Aglaei Pruteanu procesului de creație, dăruire dusă atât de departe, încât cu vremea, viața particulară o interesa din ce în ce mai puțin. De unde contradicția remarcată de Mihail Sadoveanu între felul cum apărea artista în culise și transfigurarea ei surprinzătoare începând din momentul când făcea primul pas spre a intra în realitatea scenei – pentru ea cea mai vie. Tot aici își are originea dezinteresarea artistei, absența aspirațiilor proprii mentalității mic-burgeze. Modestia și relativa nepăsare față de aspectele mai mărunte ale existenței cotidiene erau reversul maximei concentrări creatoare.

Scena rămânea unicul spațiu, unica realitate în care se simțea trăind cu intensitate. Și nu-i vorba de niciun fel de poză sau de afectare în modestia actriței, așa cum se întâlnește uneori la artiștii răsfățați de public. Simplitatea programului zilnic, ale cărui momente culminante erau repetiția și spectacolul, aspectul mai mult decât modest al locuințelor în care a stat pe rând, cu chirie, lipsa oricărui anturaj și a preocupărilor de mondenitate – toate amănuntele de acest fel întăresc concluzia că viața personală a artistei era doar suportul necesar al existenței coplesitoare, intense, brăzdate de sentii mente și de pasiuni mistuitoare pe care o trăia seară de «seară, sub focurile rampei. Nicio urmă de searbăd orgoliu profesional nu a făcut-o vreodată să reiiinte la modestie și simplitate, cu toate că, așa cum am arătat și până aici, dovezile de atenție și de dragoste cu care era înconjurată nu i-au lipsit. Mulți autori și traducători de piese aveau, de pildă, grija să ceară ca rolurile principale feminine să fie jucate de Aglae Pruteanu. Așa au procedat, între alții, poetul Mihai Codreanu (traducător reputat al unor piese ca Prințesa îndepărtată de Ed. Rostand, Martira după J. Richepin, Cyrano de Bergerac etc.), viitor director al teatrului, și tot așa au procedat autori ca Spiru Prasin, Eugen Heroveanu, State Dragomir, Găvănescu, sau traducători ca Gh. Botez-Gordon, C. Săteanu și alții. Acesta din urmă, cunoscut publicist și militant democrat, scoțând în relief modestia interpretei, scria despre Aglae Pruteanu în 1904: (este) „o artistă în toată puterea cuvântului, care poartă în suflet mândria unor nobile și sfinte idealuri. Fără multe iluzii de a fi răsplătită pentru munca ce o desfășoară, ea n-a depășit niciodată marginile modestiei care o caracterizează. Aristizza Romanescu convinsă de talentul «Prutencii», a numit-o singura succesoare din țară și cu drept cuvânt, căci nu cunoaștem o alta care ar îngădui această moștenire.14 *

„PENTRU CEI MICI ȘI MULȚI”.

În adevăr, opiniile publicului și ale criticii sunt unanime în această privință. Cele câteva rânduri care urmează fac parte dintr-un articol care ni s-a părut mai concludent (față de alte sute de cronici, și aprecieri tipărite) prin aceea că autorul său, ziaristul Gheorghe Râpeanu, încerca să schițeze o privire de sinteză, un profil artistic al protagonistei sărbătorite atunci (februarie 1903), în chip cu totul deosebit. „Rar s-a văzut - scrie Gh. Râpeanu - nu numai în

— Între artiști, revista „Arta”, nr. 14/1904.

teatrul românesc, dar în cele «mai mari centre artistice europene, o artistă cu variabilitate de organ, gest, mișcare, expresie, conform personajelor ce le trăiește pe scenă (...). Într-adevăr, cine a văzut-o apărând în Vodevilurile lui Aleosandri, jucând Luluțele - și Mărioarele, apoi pe rând în operete, ca în Nitouche, unde artistele care au specialitatea acestui soi de role au mult încă de învățat de la Aglae Teodoru; ridicându-se la role de bufonerie comică ca acel din la ofițerul stării civile și abordând pe rând cu succese uimitoare rolele dramei moderne în care-i neîntrecută, de la Ofelia, Julieta, Desdemona, Porția, Cleopatra din Shakespeare și până la creațiunile ei mari artistice Nora, Hedda Gabler de Ibsen și Janeta din Robe rouge, nu se poate îndoi de cele spuse mai sus.

Caracteristica jocului ei e sinceritatea. Personajele pe care le interpretează rid și plâng sincer, condiție pe care o cerea Gr. Manolescu, cel mai scânteietor luceafăr al scenei românești, Talma teatrului nostru”.

Ziarele subliniază însă, în repetate rânduri, aceeași vinovată indiferență a publicului burghez față de valorile artei autohtone. Sălile erau, de multe ori, aproape goale, căci familiile avute, cu o educație cosmopolită, disprețuiau spectacolele trupelor românești. Pentru publicul din cartierele mărginașe, muncitorimea și micii meseriași,

prețurile erau prea mari. Spectatorii consecvenți, care apreciau cu căldură talentele și sângele trupei locale, erau mai ales profesori, institutori, ofițeri, studenți, mici comercianți, tineret – un număr restrâns, care nu putea asigura săli pline, „Protipendada” nu putea fi de acord totdeauna nici cu piesele jucate. „Gazeta Moldovei”, făcând darea de seamă asupra spectacolului cu Furtuna de Ostrovski, după ce arată că e vorba de o piesă realistă și că „în general, toți scriitorii ruși se ocupă în special de clasa așa-zisă a

* „Carmen-Sylva”, Teatru-Muzică-Artele frumoase, Iași – nr. 5/1903.

„Mujicilor” pentru următorul binecuvântat motiv: „pătura de jos e cea mai asuprită, e ținută într-o stare absolut incultă” – remarcă cu regret că sala a fost mai mult goală, deși „artiștii au jucat cu foarte multă căldură și viață. Rolurile studiate la perfecție, costumele potrivite teatrului acțiunii, montarea de asemenea... D-na Aglae Theodoru, astăzi prima artistă a scenei noastre, a făcut o strălucită creație din rolul Katerinei. Cu talentu-i superior, Aglae

Theodoru a izbutit – de altfel ca de obicei – să ne redea în chip minunat variile stări sufletești prin care trece eroina piesei lui Ostrovski, a izbutit să electrizeze (...) spectatorii cu fermecătorul și bogatul său joc de scenă”. Dar, scrie în continuare același cronicar, „se pare că un contract tacit s-a încheiat între boierii noștri – ca să le zic așa – contra teatrului. Nu le place teatrul românesc nu pentru că nu se joacă bine piesele, nu pentru că prețurile sunt mai ridicate decât la café-chantant, dar pentru că actorii noștri «fac în românește declarații de amor», pentru că artisteile nu ridică picioarele până la înălțimea tavanului, pentru că nu se reprezintă piese în care artiștii să iasă pe scenă în inexprimabili și în fine pentru că dumnealor („boierii”) au uitat odată cu limba românească

și dragostea pentru instituțiile noastre artistice. Dacă comitetul teatral ar aduce câteva franțuște care să joace cancanul în antracte, desigur că *hauté-volée*-ul nostru ar veni la teatru.¹⁵".

Remarca lipsei de gust și de patriotism a publicului din așa-numita societate înaltă revine des în comentariile ziarelor cu tendințe democratice. Istoricul A.D. Xenopol întemeiază chiar o revistă de artă care își propune, în primul rând, „sprijinirea intereselor teatrale românești”, ignorate și disprețuite chiar de acei care-și disprețuiesc și limba, acei cu educație înstrăinată, adică cei bogați (care) de obicei pu în gust falsificat și cred că instrucțiunea constă nu în faptul de a avea idei, ci în acela de a le rosti într-o franceză cât se poate de perfectă.

Se înțelege că în fond, rolul educativ al teatrului nu avea să se împlinească prin participarea la spectacole a publicului cu educație cosmopolită. Pentru noi însă, sunt importante aceste mărturii prin aceea că ele atestă grelele condiții în care s-a dezvoltat Teatrul Național, înconjurat de ostilitatea și, în cel mai bun caz. de indiferența claselor dominante. Fără susținerea materială și fără un public larg, munca artiștilor se izbea de această dușmănie surdă și, evident „sacrificiile acestora erau oricând mai mari decât satisfacțiile. „Clinii lui Leónidas” 16 reprezentau pentru „rafinaii” cercurilor înalte o mai mare atracție decât teatrul românesc.

Este explicabilă de aceea și starea de dezgust și de oboseală descurca jantă a unei artiste de talia Aglaei Pruteanu care, cunoscându-și forțele, era nevoită să facă adevărate corvezi în roluri care nu o interesau și nici nu-i aduceau satisfacții artistice sau efectuând turnee obositoare. Era o stare de amărăciune, care cu vremea avea să se accentueze, contribuind la schimbarea treptată a firii artistei, ajungând, către sfârșitul vieții, așa cum ne relatează și artistul poporului Miluță Gheorghiu, la o

atitudine de blazare.

Printre succese, viața de toate zilele se scurgea în adevăr monotonă, cu rare momente de veselie, cu

*

mai multe prilejuri de întristare și, mai ales, în condițiile unei perpetue încordări. Nu era numai propria sa zbatere, era lupta unei întregi generații de artiști - în fond. lupta susținătorilor ideii de teatru românesc, împotriva celor care tindeau și atunci, ca și odinioară, pe timpul lui Asachi, Millo sau Costache Caragiale, să-i înăbușe răsunetul sau să-i falsifice mesajul. În amintirile sale. Aglae Pruteanu subliniază în repetate rânduri efortul depus pentru a-i aduce la teatru pe cei „mici și mulți”, adică v. w. publicului umil al cartierelor marginase, tineretului, muncitorii. Ea, Dragomir, ca și toți ceilalți colegi de teatru, au căutat să-și facă datoria din plin „păstrând și întemeind teatrul de astăzi”. Cu toții au căutat să mențină un repertoriu stabil, de valoare, și au militat pentru răspândirea gustului și a dragostei de teatru în marele public.

În această ordine de idei, merită menționată propunerea stăruitoare a actorului C.B. Penel, coleg de generație al Aglaei Pruteanu, pentru ieftinirea locurilor la teatru. Argumentele aduse de Penel în favoarea acestei măsuri țin de ideea popularizării largi a artei scenice, de cerințele educației artistice a maselor și de imboldul pe care-l aduce interpreților o sală plină.¹⁷

În același scop - lărgirea cercurilor din care se recrutau spectatorii - Aglae Pruteanu și alți artiști, primesc să apară în public dându-și concursul ori de câte ori sunt solicitați, în scopuri de binefacere ori cu prilejuri festive. La 18 martie 1899 artista, alături de Aristizza, de Penel și Momuleanu, ia parte activă la un festival artistic „în beneficiul orfanilor artistului I. Bursuc” (violoncelist de renume). Cu același prilej a ținut să-și dea contribuția și

I.L. Caragiale, care a citit câteva schițe umoristice”.

Cu puțin înainte, în 14 ianuarie, Aglae Pruteanu participă ca interpretă la o reprezentație a societății „Cooperativa meseriașilor” pentru un fond de binefacere.

** State Dragomir primește să spună versuri, în decembrie 1901, la o serbare a societății evreiești „Neuschoitz”, dată în sala ciroului Sidoli. *** Același actor, care a frecventat, împreună cu Ibrăileanu, cercurile de studii socialiste, nu se sfiise să ia atitudine față de sprijinul tinerilor artiști nedreptățiți de comitet, în anul 1895, prin scăderea sub limită a salariilor pe timpul celor 5 luni ale stagiunii (restul anului nu erau plătiți). Co

— Colecția de Programe, T.N. Iași, pe 1898 - 99.

** A.S.I., Fd. T.N., dos. 223. *** Ibid., dos. 317.

mitetul teatral, acuzându-i de insubordonare, îi concediază pe gagiștii în cauză, între care se afla și viitorul mare artist Ion Moțun, făcând și o specificare ce se voia ironică: „Nu avem bani mai mulți pentru talentul lor”. Cum protestul celor concediați apăruse într-un ziar, State Dragomir preia singur, cavalereste, răspunderea celor publicate - ceea ce-i atrage o amendă de 100 lei.

...ARTĂ PENTRU... ARTĂ

În 1895 printr-o cerere scrisă de mâna lui D. Pruteanu, însă semnată de Aglae, artista cere un ajutor de boală de 600 lei „pentru a se curarisi la băi în străinătate, fiind bolnavă”. Certificatul anexat, semnat de profesorul doctor Zamfirescu, precizează că era vorba de o afecțiune necesitând o cură de „cel puțin două luni” la Franzesbad. Comitetul nu-i acordă însă decât abia a treia parte din suma solicitată. De altfel, Comitetele luau pe aicea vreme hotărâri despotice. O actriță frunțașă, Luța Botez, cerea în noiembrie 1893 să i se plătească cu anticipație chenzina, fiind grav bolnavă. Președintele nu aprobă însă, „cazul de boală gravă nefiind dovedit”! Artistului societar Em. Manoliu, murindu-i o fetiță, nu i se acordă 60 de lei avans

din - chenzină, așa cum ceruse, pentru a face față cheltuielilor de înmormântare - ci numai... 50 de lei”.

În anul 1897 murea Mihai Galino, fostul profesor și sprijinitor al Aglaei Pruteanu, urmat la puțină vreme de Ghiță Dumitrescu, un comediant de excepțională dotație. Galino abia împlinise 56 de ani, iar Ghiță Dumitrescu avea mult mai puțin. Munca extenuantă și condițiile mizere de trai se repercutau, mai curând sau mai târziu, asupra sănă

— A.S.I., Fd T.N., dos. 53.

78 tații celor mai valoroși artiști. Un angajat al teatrului, Gh. Dimitriu-Păușești, adresează în octombrie 1902 o impresionantă cerere în care arată că fiind „retribuit cu 60 lei lunar, și asta numai în timpul stagiunii, având încă de astă vară datorii la birt peste 120 lei, trebuind prin urmare a plăti lunar această datorie”; trebuindu-i hrană și întreținere... „roagă să fie ajutat cu... 35 de lei” spre a-și putea cumpăra un palton „de care am absolută nevoie, căci fiindu-mi frig mă pot îmbolnăvi și prin aceasta mi-ar putea paraliza frecventarea regulată la teatru”. * Cererea nu primește însă nicio rezolvare.

Desigur că ansamblul acestor condiții nu era încurajator pentru cei devotați scenei. Aglaei Pruteanu încearcă o justificată durere la moartea oricărui dintre foștii ei parteneri. În cazul lui Dimitrie Pruteanu, fostul soț, de care se separase, era normal ca suferința să fie mai accentuată. Scos la pensie în 1904 pentru caz de boală, împreună cu M. Arceleanu și Luța Botez, lui Dimitrie Pruteanu i se fixase o retribuție lunară de 62, 50 lei din care avea a-și întreține și mama. La câteva luni însă, «actorul decedează, și mama sa, rămasă fără niciun sprijin, se adresează Comitetului cu rugămintea de a i se stabili o pensie „măcar de 30 lei pe lună, fiind bătrână și bolnavă”.

** Fosta soție a lui Dimitrie Pruteanu o ajuta cu cât putea, deși nici ea nu avea un venit satisfăcător, comparativ cu cerințele vieții și ale scenei.

Tabloul acesta al existenței actorilor în epoca de afirmare a Aglaei Pruteanu se dovedește sumbru.

Protagonista noastră depune mult suflet, venind în ajutorul colegilor mai tineri sau mai vârstnici. Joacă în spectacolele de beneficiu ale tuturor și e mereu indignată de felul în care sunt lăsați, aproape în totală părăsire, actorii pensionați. Atitudinea aceasta de afirmare a demnității actorilor și a dreptului lor la o viață omenească îi aduce de multe ori neplăceri.

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 344.

** Ibid., dos. 399 și 436.

Într-un rând, e pedepsită cu o amendă de 20 lei, sub motiv că l-ar fi insultat pe secretarul teatrului, sancțiune aplicată împreună cu avertismentul: „pe viitor nu vom mai fi indulgenți și îi vom aplica cele mai aspre pedepse”. Cei care făceau caz de „indulgență” față de ea, pun însă în lumină, ei înșiși, substratul iritării de care erau stăpâniți. În adevăr, în aceeași zi cu amenda aplicată artistei. Comitetul afișează un „avertisment contra artiștilor care critică repertoriul, jocul actorilor și administrația teatrului”. * „Administrația” nu se-mpăca, este evident, cu amestecul. actorilor în afacerile teatrale... acest lucru fiind exclusiv de „competența” funcționarilor ori a. primarului care-și trimitea pe omul său de încredere să prezideze comitetul artistic. Un asemenea președinte de care am mai avut ocazia să amintim - este vorba de I. Kirilă - dovedește, pentru noi, cei de astăzi, o mentalitate nu numai curioasă, dar și tipică disprețului manifestat de clasele stăpânitoare de altă dată față de munca artistică: artistul pensionar Em. Manoliu, fost societar de clasa I-a apoi, ani de-a rândul, bibliotecar al teatrului, jucase în stagiunea 1906 - 1907 în 15 spectacole, în piese reluate, unde avea creații de neînlocuit. Pentru această muncă suplimentară el cere să i se plătească, socotindu-se măcar 20 de lei de spectacol, din care să se stingă și datoria ce o

avea către Comitet. Președintele Kirilă respinge însă această cerere justificată și - în același timp modestă - motivând că „petiționarul n-a fost obligat a juca, ci s-a oferit a mai apărea încă de câteva ori pe scenă” **, ca și cum pentru prezența sa în spectacol prestigiosul actor ar fi trebuit el să mulțumească teatrului și nu invers. Doar artiștii trebuiau să facă „artă pentru artă”, indiferent de condițiile existente. Este vorba de aceeași epocă în care unui artist de adâncă vibrație, care pusese în scenă în 1904, pentru prima oară în țara noastră, Azilul de noapte de Maxim

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 365.

** Ibid., dos. 458.

Aglae Pruteanu într-unul din rolurile dragi din tinerețe (indicația de pe verso nu se prea potrivește cu costumația și bijuteriile: Julieta - de altfel, într-o vreme în care costumele se făceau după gustul și mai ales după punga interpreților, era greu să se țină cont de epoca în care se petrecea acțiunea și de datele personajelor.)

State Dragomir - Armand Duval

I

wms

K

V 4

(b.

«im.

1.

Aglae Pruteanu - Marguerite Gauthier în Dama cu camelii

*

O foaie din „caietul de regie” a lui State Drago mir la sceneta Deschiderea Teatrului Ctr „țf LO 71/ Ctr 1/ J care s-ajucat în octombrie 1869 cu A. Pruteanu, S. Dragomir și P. Sturdza.

Pe contrapagină o mențiune a actorului G.B. Penel,

pe atunci bibliotecar și... „o schi tă de mizascenă”.

3 mm

Gorki. jucând și rolul lui Luca, i se drămuiau cu severitate zilele de concediu, deși prezentase certificat medical că suferea de tuberculoză cu hemoptizii! - actorul Al. Rădulescu-Mariu, societar clasa I, pentru a cărui înmormântare Comitetul acordă, după nu mai puțin de un an, la 21 august 1907, un ajutor de... 150 lei. * în aceeași vară se stinsese și marele interpret al Chiriței (continuator al lui Millo), Mihai Arceleanu, care fusese și un desăvârșit interpret al lui Trahanache, al jupânului Dumitrache-Titircă și al lui Conu Leonida, creații cizelate chiar sub îndrumarea lui Caragiale și admirate de scriitor fără rezerve. După moartea soțului, văduva acestui mare interpret de tipuri din dramaturgia națională, ca să se poată întreține, oferă - spre vânzare teatrului 28 de texte - piese care aparținuseră artistului, pentru suma globală de 40 lei. Între ele se aflau: Chirița, Baba Hârca, Lipitorile (cu muzica originală), Apele de la Văcărești (tot cu muzica originală a lui Wachman). Dar în urma avizului dat de Haralamb Lecca, piesele de mai sus „nefiind în vederile noastre”, se refuză cumpărarea acestor mărturii ale activității unui artist care fusese unul din stâlpii teatrului ieșean, și Luxița Arceleanu este nevoită să accepte, în cele din urmă, un post de controloare la intrarea în sala de spectacole, fiind plătită cu 2 lei pe seară... ** Asemenea posturi au fost obligate a primi, pentru a-și completa pensia, fostele fruntașe ale scenei, Elena Lascu-Evolski (soția actorului Evolski, participant la acțiunea unionistă din preajma lui 1859) și Elena (Luța) Botez, iar văduvei lui Al. Rădulescu-Mariu, având și trei copii minori, i se acordă o pensie de 35 lei și 75 bani! Medicul teatrului din Iași, Dr. Possa, anunța direcția de scenă că „Dl. Cârjă (actorul G. Cârjă, care începuse teatrul sub îndrumarea lui Gr.

Manolescu) se află din nou într-o stare de neurastenienă care trebuie îndată înlăturată prin repaus absolut și tratament”, iar C.B. Penel, bolnav grav de nervi, se afla în cura prof. G. Ma

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 495.

** Ibid., dos. 540 și 482.

rinescu, după ce Dr. Possa arătase în referatul său că „nu se poate preciza exact dacă... Dl. Penel va fi în stare a mai sui planșele scenei¹¹ în urma eforturilor supraomenești depuse și a emoțiilor cauzate de înlăturarea sufleurului (măsură dictată de H. Lecca.) * Până și Anicuța Cârjă, tânără actriță de mare talent, ** suferă de „neurastenienă avansată”, cerând concediu.

La toate aceste suferințe și dovezi ale ingraturii epocii s-ar cuveni să mai adăugăm și neplăcerile cauzate de frecvențele sechestre aplicate actorilor pentru diferite impozite, reprezentații date în provincie, pentru costume și uneori chiar pentru mobilierul închiriat cu ocazia turneelor în diferite orașe. Nu mai insistăm însă, pentru că și așa exemplele date până aici sunt, credem, elocvente în ceea ce privește poziția și considerația artiștilor în trecut.

Este, firește, greu să învingi convoiul atâtor nedreptăți, umilințe, lipsuri materiale, și să rămâi totuși plin de optimism și cu o putere de muncă intactă. Aglae Pruteanu se numără printre firile cele mai înzestrate, care au rezistat cu eroism pe pozițiile înaintate. Sacrificiile însă lasă urme. Sănătatea artistei s-a resimțit în urma atâtor încercări, caracterul i s-a înăsprit și mai mult, dar elanul și forța de a se dăruia scenei au rămas neștirbite. Ea joacă în beneficiul colegilor și se bucură de stima lor. De pildă, în 1904 joacă pe Rozina din Bărbierul din Sevilla în beneficiul lui M. Arceleanu - găsește timp să-și dea concursul la diferite serbări și festivaluri, popularizând activitatea teatrului, apare în spectacolele oficiale, în 3 - 4 piese diferite pe săptămână, repetând în același timp alte

câteva, jucând în zilele libere în provincie, contribuind la succesul unor manifestări culturale deosebite etc. în 1901 joacă mai multe spectacole la Huși, împrumutând costume de

— A.S.I., Fd. T.N., dos. 574, 520, 571, 530.

****** Anicuța Cârjă era fiica actorului G. Cârjă. Talent precoce, făcuse parte, ca copil, din trupa de turneu a lui Gr. Manolescu la Viena.

la teatru, apare în fața spectatorilor la Roman, apoi în orașul natal, la Vaslui, și în general, în fiecare primăvară, după ce termina seria beneficiilor, colinda orașele și târgurile moldovenești, în tovărășia lui State Dragomir și a altor colegi, prezentând cele mai valoroase piese din repertoriul său”.

În 1904, cu ocazia împlinirii a patru sute de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, State Dragomir prezintă Comitetului o piesă dedicată marelui domnitor. Respinsă de președintele Penescu, lucrarea este jucată cu brio, în sala „Sidoli11, de autor, alături de Aglae Pruteanu și de alți colegi din teatru care și-au oferit serviciile necondiționat.

****** Interpreta Mariei-Voichița a socotit acest rol drept un succes pe care l-a reluat și mai târziu, în 1909. La 14 iunie 1908 recită versuri la o serbare a asociației „Medicofarmaceutice” care-i ceruse concursul, participă apoi la diverse serbări școlare, îndrumând elevii și interpretând rolurile dificile pentru amatori, punând în această activitate entuziasm, dragoste, putere de muncă.

Publicul devotat îi răsplătea cum se cuvine munca și talentul și acestea au Tămas, până la sfârșit, singurele satisfacții veritabile ale artistei. Materialicește nu a ajuns niciodată să împlinească cerințele unui trai mai constant echilibrat. Cauza era, printre altele, rentabilitatea mică a Societății dramatice care, în unii ani, nici nu avea ce să împartă drept beneficii societărilor. Dintr-o dare de seamă pe 1908 - 1909, aflăm că se jucaseră în acea stagiune 37

pieşe, totalizând numai 52 spectacole! Ansamblurile în turneu la Iaşi dăduseră în schimb 70 de spectacole. Din 22.000 de spectatori la reprezentaţiile Societăţii dramatice, numai 16.000 intraseră cu bilet plătit;

restul de 6.000 reprezentau bilete oficiale sau de favoare. Acest favoritism era un abuz greu de su

— Actriţa pensionară Lucia Popescu ne-a relatat amănunte dintr-un turneu triumfal la care a participat, alături de neîntrecută maestră, în 1912, în principalele oraşe ale ţării.

6*

** Arh. Statului Iaşi, Fd. T.N., dos. 394.

ponat pentru aciori. Cifra de 22 mii de spectatori demonstrează că teatrul avea încă un public restrâns. Spectacolele în care juca Aglae Pruteanu aduceau reţetele «cele mai mari, ceea ce arată popularitatea artei.

Încrederea şi stima colegilor se manifestă din nou când, în aprilie, este realesă membru în comitet. Dar indiferenţa şi – chiar ostilitatea surdă a oficialităţilor pentru un teatru <cu o mare putere de influenţare a maselor – constituiau bariere greu de înlăturat. Artista simte că Iaşul, oraş cu cercuri sociale mai închise, cu unele elanuri generoase repede înăbuşite de prejudecăţile de castă sau de culisele politicianismului burghez, devenise o frână în calea afirmării ei scenice. Totuşi, devotată tradiţiilor teatrului de aci, legată de familie, apropiată de climatul intelectual al oraşului, prietenă de idei şi de visuri creatoare a bizarului dar consecventului ei partener State Dragomir, artista a refuzat să părăsească oraşul – amintirilor romantice, al relicvelor unui trecut glorios şi al începuturilor ei artistice. Este greu de afirmat dacă a făcut bine sau nu rămânând fidelă Iaşului. S-a gândit probabil şi la faptul că, depărtată de locurile obârşiei ei, ar fi trebuit să înceapă de la capăt aceeaşi luptă. Bucureştii, în afară de un public mai numeros, nu putea oferi condiţii superioare

de creație. Evadarea din orașul unde cunoscuse atâtea greutăți – dar și cele mai mari succese – nu putea echivala cu evadarea din condițiile generale în care se zbăteau artiștii români în condițiile de atunci.

Atitudinea demnă a artistei rămâne pilduitoare și cu tot stilul pompos – de altfel în nota vremii – poate că ziaristul N. Maxim, care semna o caldă elogiare a Aglaei Pruteanu, nu greșea afirmând: „O bucată de gheață se topește în apă, pe când diamantul rămâne limpede în orice lichid l-am pune. Aglae Theodoru a trăit în Iași... lașul care preferă un spectacol de saltimbanci sau operetă parodiată

— Arh. St. Iași, Fd. T.N., dos. 578.

84 de provincie, înaintea unei comedii spirituale jucate de frunțașii scenei noastre; nu e puțin lucru pentru un artist să-și ducă traiul într-un asemenea centru. Rareori în țesătura intimă a unui suflet de artist s-a întrunit o mai variată complexitate de nuanțe și de sentimente, de sensibilități și de gingășii, de farmec și de poezie; rareori un talent a avut manifestări mai varii și mai sublime. Niciodată glasul unei Juliete nu a rostit mai dulce și mai armonios, din balconul împodobit cu ghirlânzi, acel cuvânt magic care e sinteza celei mai aprinse și mai profunde sentimentalități: Romeo! (...) Pentru noi ieșenii, d-na Theodoru mai are o calitate care ni-e tot atât de scumpă ca și artista pe care o venerăm. D-na Theodoru a iubit lașul și a înfrânt toate neajunsurile ce le pune în calea unui artist acest oraș ce-și prețuiește atât de puțin podoabele ce le posedă. I s-au oferit în capitală angajamente strălucite și situații demne de puterea talentului său și cu toate acestea D-na Theodoru a rămas în Iași, pentru că i-a fost drag acest colț tihnit și ingrat al țării românești...”

1 * * „Gazeta Moldovei”, 2 febr. 1904.

APOGEUL CARIEREI

Personalitatea artistică a interpretei ieșene se

manifestase cu putere, îmbinând aspecte variate, cu mult înainte ca ea să fi ajuns la amiaza vârstei.

Încă la începutul primului deceniu al veacului nostru, Aglae Pruteanu îi uimise pe cunoscătorii cei mai pretențioși prin profunzimea creațiilor ei și prin multilaterală înzestrare. Cea care era în stare să înfioare prin gingășie stranie, prin sinceritate și farmec poetic, în celebrele eroine „albe” ale lui Shakespeare, știa să convingă prin vigoare și măreție în personajele istorice din piesele naționale, căpăta vervă și strălucire în vodevilurile lui Alecsandri, îmbrăca cu perfecțiune patosul larg al ciocnirilor (și al versurilor) romantice din piesele lui Schiller sau Victor Hugo, parcurgea cu aceeași siguranță calea de la teatrul molieresc la șarja gogoliană, și de la tragismul „împărăției întunericului” zugrăvită de Ostrovski, până la pornirile interioare ale contemporanilor, începând cu Ibsen, continuând cu Dumas, Oscar Wilde, Sardou.

Încă din anul 1896, în afara rolurilor de ingenuă dramatică și de comedie, în afara personajelor zglobii, pline de farmec și de optimism tineresc, actrița trecuse și la interpretarea primelor roluri de femei pasionale, frământate, urmărind o traiectorie plină de zbucium și sacrificii: Contesa Sarah, Antoniu și Cleopatra de Shakespeare, Nora de Ibsen.

Dama cu camelii de Al. Dumas-fils, Anna Karenina sau Flameola din Martira, prelucrarea poetului ui

Mihai Codreanu după șase Richpin.

Pe această linie – fără a părăsi totuși rolurile celebre de ingenuă create în trecut – se desfășoară cu maximă strălucire activitatea actriței în perioada de apogeu a carierei. Putem vorbi, în adevăr, de un apogeu, de o epocă de maximă glorie, atât datorită îmbogățirii profilului artistic al interpretei după 1910, cât și noului avânt al teatrului ieșean după venirea la conducere a lui Mihail

Sadoveanu, prozator încă de pe atunci afirmat. Impulsul său încurajator a avut darul să mobilizeze talentele, să risipească marasmul și neîncrederea în forțele proprii. Principiile călăuzitoare ale activității tânărului director oare nu împlinise încă treizeci de ani – deși chiar de atunci îi apărea de sub tipar cel de-al cincisprezecelea volum: Povestiri de sară – țineau să transforme teatrul într-o instituție de cultură de primul ordin. Spre realizarea acestui țel, prestigiului personal al scriitorului i se adăuga autoritatea întregului grup al „Vieții românești”. Scopurile vizate ani de-a rândul de mulți actori și oameni de cultură, care luptau pentru progresul creației naționale și pentru răspândirea mai largă a culturii și artei în mase, puteau fi acum mai ușor atinse, cu toate vicisitudinile unui regim politic ostil.

Reluând firul tradițiilor progresiste ale teatrului ieșean promovate altă dată de scriitorii de la „Dacia literară”, care au și contribuit efectiv la îndrumarea activității actoricești pe linia unui militantism democratic și anticoscopolit, Sadoveanu afirma cu tărie: „Toată lumea (...) trebuie să înțeleagă că instituția noastră are ca menire răspândirea culturii românești”, sau, cu un alt prilej: „Cred că teatrul este o școală și că trebuie să fie o școală pentru păturile mari ale poporului. De aceea înțeleg să dau în special acestora opere pe care să le înțeleagă și care să-i folosească”, adresându-se în egală măsură și „sufletului și inteligenței și concepției moderne de viață a publicului”.

Urmărind pas cu pas traducerea în fapt a principiilor astfel enunțate, Sadoveanu ducea la îndeplinire vechi idealuri ale artiștilor adevărați, care încercaseră să răspundă pozitiv la întrebările privind sensul uman și înalt educativ al teatrului. De aceea el tinde să înlăture ceea ce i se părea a fi exclusiv „teatru de speulă și de tehnică” promovând opere „care ridică sufletul omenesc, punându-l în fața problemelor sociale și a cazurilor de conștiință,

caracteristice epocii noastre”.

Maturitatea artistică a celei mai valoroase interprete, pe care o avea atunci teatrul ieșean, putea să rodească deci cu mult mai eficient în noile condiții, când un repertoriu de ținută îi stătea la îndemână, când cercurile mai largi de spectatori începeau să frecventeze teatrul și când condițiile activității și acelea de răsplătire a muncii actricești deveneau mai omenști. (Pe l’îngă buna îndrumare a repertoriului, Sadoveanu reduce prețurile de intrare la spectacole, organizează spectacole pentru elevi și studenți, îmbunătățește mereu condițiile materiale ale actorilor.) * Punând în aplicare vederile sale – asupra rosturilor artei scenice, Sadoveanu a acordat o mare atenție selectării repertoriului și Aglae Pruteanu, apreciată atunci drept „cea mai valoroasă actriță din țara noastră” **, are prilejul să abordeze, chiar de la începutul noii stagiuni – cea dintâi organizată de noul director – câteva roluri noi, de o anvergură artistică și de o profunzime neobișnuită. Era vorba, în primul rând, de Anna Karenina – dramatizarea celebrului roman tolstoian, și de Dama cu camelii, piesa lui Dumas-fiul care dezvăluiau ipocrizia moralei burgheze. Pe aceeași linie încearcă să meargă și dramaturgi români ca I.G. Miculescu, ziarist, care scrisese pe atunci piesa Mama, sau Al. Florescu, autorul piesei Chinul, lucrări promovate de Sadoveanu în repertoriu și impuse prin jocul artistei noastre. Paralel cu aceste roluri noi, artista, dovedind o putere de muncă și o energimă maximă, reia și creațiile sale mai vechi, în

— Mihail Sadoveanu – omul de teatru de N. Barbu – „Iașul literar” nr. 11/1960.

** Ziarul „Mișcarea” din 17 decembrie 1910.

roluri de ingenuă, începând cu Iulia din Ōvidiu de Alecsandri, și criticul Ocfcav Botez, de la „Viața românească”, notează: „Ca întotdeauna, d-na Pruteanu, cel mai puternic temperament artistic al teatrului nostru, a

fost o Iulie plină de gingășie în scenele de iubire, vibrantă de indignare și de pasiune în fața lui August. Cu vocea sa caldă a știut să dea un relief deosebit versurilor frumoase". A mai jucat în Gura lumii de I. Găvănescul, apoi, marea sa pașilune, Ofelia din Hamlet, dar și pe Maura Zoraia din Vrăjitoarea de Sardou, rol interpretat încă pe atunci de Sarah Bernhardt, pe Șonia din Crimă și pedeapsă, pe Varea din Floarea de pădure de Ostrovski, ca și rolul Leliei din Sullivan de Mellesville – și al Judithei dintr-o piesă „à thèse”, (așa o califica presa), întoarcerea de la Ierusalim de M. Ddnay, până la personajul, fără îndoială minor din comedia lui P. Locusteanu Nevasta lui Cerceluș.

Artista este atrasă, cum se vede, de roluri care

pun probleme de ordin social și etic, și ajunge la o elaborare intelectuală mai adâncită. Rolul din întoarcerea de la Ierusalim, aflăm din ziarul „Mișcarea”, a fost studiat timp de două luni – ceea ce atunci, față de ritmul muncii actricești, era o. excepție: „Talentata noastră artistă a ținut să ne dovedească din nou că niciodată nu interpretează un rol până nu pătrunde în tainele cele mai ascunse ale sufletului personajului” – scrie același ziar.

Apogeul carierei care pentru mulți interpreți de teatru, chiar dintre cei distinși, înseamnă rezultatul acumulării experienței sau mai ales a experienței (când nu este pur și simplu rutină formală), face să se accentueze la Aglae Pruteanu tendința aprofundării psihologice a rolurilor, în lumina problematicei proprii actorului și epocii tratate. Această constatare este confirmată de numeroasele referiri din presă, ca și de profilul repertoriului preferat și de unele manifestări ale artistei care își apără nu rareori un punct de vedere ferm în ceea ce privește natura și sensurile personajelor interpretate. Asemenea atitudini combative în legătură cu problemele dramaturgiei și ale artei interpretative erau puin obișnuite

mediului actoricesc al vremii. Dar Aglae Pruteanu depășea mult acest mediu mai cu seamă prin pasiunea pe care o puneă în disecarea și interpretarea diverselor roluri din piesele celebre ale repertoriului universal, ca și din piesele românești. De altfel de-a lungul întregii perioade care urmează până la război, interpreta Ofeliei și a Annei Karenina desfășoară o activitate copleșitoare ca valoare și intensitate. În afara spectacolelor numeroase și atât de variate, jucate aproape seară de seară la Iași, ea juca foarte des în provincie, unde avea admiratori entuziaști, și chiar la București (în 1912) îndeplinindu-și astfel, cum spune singură, o datorie.

Puțin mai târziu va avea de suportat grele lovituri sufletești, începând cu pierderea, în război, a unuia din nepoții la care ținea, mult: e vorba de medicul sublocotenent Romulus Bontaș, tânăr cu sensibilitate artistică dezvoltată, care cu bucurie și meticulozitate îi copia deseori rolurile sau o asculta vrăjit când îi vorbea despre teatru. Condițiile aspre ale războiului, moartea în uitare a maestrei sale, Aris4 tizza Romanescu (1918), mai târziu pensionarea și sfârșitul lui Dragomir (1920) ca și multe alte suferințe și dezamăgiri îi macină rezistența fizică și, fără a-i diminua entuziasmul, îi strecoară treptat în suflet „o oboseală de neînvins”.

Între 1910 - 1917 însă, mai mult decât oricând, viața Aglaei Pruteanu are drept unic focar scena.

În afara personajelor aduse de ea în luminile rampei, interpreta trăia o viață banală, modestă, suport necesar al celeilalte vieți, datorite generos eroinelor pe care le retrăia „dogoritor” - după aprecierea lui Tudor Arghezi. Exista, se pare, chiar un contrast între prezența perpetuu activă și tulburătoare a actriței în spectacole, repetiții, discuții despre teatru și înfățișarea ei în viața de fiecare zi, în afara scenei. În această privință, din numeroasele mărturii scrise am reținut-o pe aceea publicată într-o pagină de ziar din

1910, pentru că autorul ei încerca să surprindă într-o sinteză, cu un ochi mai pătrunzător decât acela al cronicarului de profesie – nevoit să se limiteze de multe ori la înșirarea unor epitete banalizate – profilul sufletesc și artistic al acestei personalități inedite, unice în teatru <1 românesc pe «atunci. „D-na Aglae Pruteanu – afirma autorul portretului amintit – fără îndoială, este astăzi cea mai valoroasă artistă din țara noastră. Cea mai valoroasă și cea mai modestă”. Modestia era demonstrată de autor prin „sihăstria în care artista trăiește, izolarea aceea când apare în public”, străină, desigur, de conveniențele mărunte ale saloanelor burgheze, disprețuind preocupările meschine, mărunte „ale unei lumi absorbite mai mult de fastul înșelător, de formalitatea ipocrită a unor relații interesate. Același ziarist sublinia de aceea „simplicitatea și modestia portului” interpretei, accentuând că numai „acolo, în scenă, acolo trăiește adevăratul suflet al acestei artiste¹¹, în momentele când își desfășoară „acest sfânt și suprem dar al artei”, stăpânind sala: „o stăpânește și o magneti –, zează, atunci când suferă sau când e fericită și atunci când iubește sau disprețuiește. Din acest punct de vedere ea ne înfrumusețează viața (...) în timp ce ea rămâne (...) o neîntrecută virtuoasă a sufletului omenesc, un simbol al pasiunilor, al revoltei sau al celei mai delicate iubiri. Și-n toate acestea e poezie, poezie clară, desăvârșită”. * Oprim acest citat din portretul care, nesemnlat, credem că poate fi atribuit publicistului C. Săteanu, colaborator al ziarului. Intensitatea trăirii unuia din cei doi poli ai existenței zilnice: arta, reducea la extrem de puțin viața strict particulară. Așa se explică, poate, și faptul că, în legătură cu Aglae Pruteanu, circulă prea puține amintiri personale. I se atribuie prea puține întâmplări, anecdote ori vorbe care să fie străine de ceea ce ea socotea de o exclusivă importanță: teatrul.

— Ziarul „Mișcarea”, Iași, 17 dec. 1910. Identificarea

autorului a fost făcută prin compararea textului cu acela al unui alt portret, apărut la 17 dec. 1911, deci exact după un an, în ziarul bucureştean „Rampa”, sub semnătura lui C. Săteanu, cuprinzând idei şi fi & ze întregi din articolul precedent.

La Aglae Pruteanu - mai cu seamă în epoca la care ne referim în capitolul de faţă - omul şi artistul se identifică atât de mult încât unica posibilitate de a-i contura mai cald şi mai viu personalitatea este aceea a explorării părerilor, a acţiunilor, a idealurilor artistice pentru care s-a zbatut. În afara scenei, viaţa sa particulară nu era decât o luptă, o agitaţie necurmată, tot în vederea traducerii în realitate a elanurilor artistice - care-o animau.

Sub acest unghi ni se pare preţioasă polemica pe care o poartă artista în acelaşi an, 1910, cu doi ziarişti de mare cultură şi talent, care, de altminteri, o apreciau. E vorba de Emil Socor şi de A. Steuerman-Rodion. Nefiind de acord cu unele afirmaţii ale lui Emil Socor publicate în „Opinia”, în măsura în care acestea se depărtau de linia personajului principal din Dama cu camelii aşa cum fusese creat de interpretă, Aglae Pruteanu dă un răspuns tăios şi la obiect în ziarul „Mişcarea”. Între timp, tot în „Opinia”, Rodion i se asociază lui Em. Socor, ridicând o problemă de principiu: dacă un artist dramatic are sau nu dreptul de a polemiza în legătură cu personajul interpretat. Această intervenţie primeşte un nou răspuns din partea protagonistei. Polemica mai atrage ulterior şi alte ecouri în presă. * Este necesar să precizăm că această atitudine combativă a artistei nu este manifestarea unei mărunte ambiţii, al unui orgoliu profesional rău înţeles, ci era o dispută de idei, care ne prilejuieşte cunoaşterea unor opinii interesante şi înaintate ale interpretei Margheritei Gautier şi confirmă, în acelaşi timp, pasiunea sa intelectuală, aprofundarea psihologică şi socială a

semnificațiilor fiecărui personaj. De altfel, sub aspectul strict al orgoliului personal, vedetist – cum i-am spune astăzi – artista rău ar fi avut motive să se simtă lezată, întrucât Socor nu-i contesta meritele. În cadrul unui singur articol, el arăta că în interpretarea piesei Mama de Mișculescu

— A se vedea mai ales „Opinia” din 3 și 17 nov. Mișcarea” din 5, 6 și 10 noiembrie, 16 dec., 1910.

„S-a distins – cum era și firesc – cu toată vigoarea talentului său d-na Aglae Pruteanu care a reușit cum nu se poate mai bine să redea tot dramatismul durerii nemângâiate” ș.c. iar în Dama cu camelii – „pe deasupra tuturor – și era firesc iarăși – d-na Aglae Pruteanu a mișcat mult publicul”. Însă – așa cum reiese ulterior din atitudinea sa – cronicarul, având o opinie defavorabilă și o pronunțată antipatie față de State Dragomir, a crezut că poate desluși în jocul protagonistei o oarecare influență a manierei acestuia, așa că, indirect, săgeata sa trebuia să-l nimerească pe interpretul – mai puțin izbutit e drept, al lui Armand Duval. Ziarul arăta că Aglae Pruteanu „are prea mult talent ca să întrebuințeze unele artificii” care pot produce „exagerări și mici accente nepotrivite”, ceea ce dăunează „sincerității talentului său, evident mare și puternic”. Tot învârtindu-se pe loc, până la urmă, cronicarul, elogiind extraordinara intuiție a interpretei, îi pune la îndoială cultura: „nu are atâta școală”, pentru a insinua într-un mod cam lipsit de eleganță că ar trebui „să respingă influențele străine cu care talentul său nu se poate armoniza”. Că Em. Socor era, desigur, mânat de o patimă, se poate dovedi atât prin cronica ulterioară, a lui Tudor Arghezi, citată de noi la începutul acestei cărți, cât și din aprecierile retrospective ale actorului Ion Manolescu: „Aglae Pruteanu era admirabilă în Marguerite Gautier. Cu un fizic extrem de agreabil, cu multă sensibilitate, cu un glas cald, comunicativ (...) avea toate

însușirile unei mari artiste. De altfel, după retragerea Aristizzei, care lăsase în urma ei un mare gol, Aglae Pruteanu a fost solicitată să vină la Teatrul Național din București. A refuzat însă, nevoind să se despartă de Iași, dar nu numai de dragul lașului...”

În răspunsul său, artista se ocupă pe larg de noțiunea talent și de aceea de școală dramatică dovedind vigoare polemică – manifestare deosebită nu numai a unei mari pasiuni intelectuale pusă în

— Ion Manolescu, Amintiri, Ed. Meridiane, 1962, pag. 63.

disputele despre teatru, ci și a profunzimii convingerilor ei artistice formate de-a lungul anilor prin exercițiu și studiu. Fără a nega însemnătatea școlii care dezvoltă și dă strălucire talentelor, artista face totuși o distincție utilă arătând că talentul implică în bună măsură școala, în sensul că te conduce direct, pe cale intuitivă, la rezultate pe care și analiza logică, psihologică, estetică, ca operație prealabilă sau ulterioară, le descoperă drept cele mai adecvate.

Talentul este capacitatea „de a simți cu prisosință, de a gândi repede, adânc și sigur, de-a poseda o imaginație vastă, bogată și fecundă, de-a primi cu o extremă sensibilitate toate impresiunile unei acțiuni. Astfel înregistrând toate ideile cugetate și simțite, pentru că toată acțiunea e condusă și stăpânită prin forța și voința individuală a artistului, el (artistul) nu poate să dea decât ceea ce poate da; dacă mai are și darul de-a exprima tot ceea ce-a știut înregistra, înțelege, preciza și simți, ia numele de talent mare și puternic Remarcăm în această încercare de lămurire a noțiunii două laturi: prima, echivalentă cu ceea ce am numi receptivitatea artistului, ar putea să corespundă mai mult cu ceea ce ar fi școala dramatică; a doua latură e expresivitatea, capacitatea de a comunica cele înțelese, simțite, imaginate, și ea

corespunde în cea mai bună măsură cu talentul. Remarca esențială este că talentul nu se naște, ca urmare a școlirii.

Fără îndoială, însă, că actorului, oricât de talentat, îi este necesară cultura care îl va ajuta să înțeleagă mai ușor esențialul, să compare, să valorifice, să cunoască. Aglae Pruteanu susține acest punct de vedere, întocmindu-și o adevărată autobiografie artistică, plină de interes nu numai sub raportul preocupărilor de psihologie a artei, ci și a-l acelor de istorie. Arătând în ce constă formația sa artistică, ea citează înrâurirea pe care au avut-o asupra-i măestrii săi, în primul rând Galino, Borelli, Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu „care toți la un loc pot servi de modele de școală dramatică/ Vine la rând apoi experiența celor „aproape

94 două sute de role” (era în 1910!), lectura continuă și multilaterală: teatru, literatură, știință, pasiunea observării neîncetate a manifestărilor spiritului omenesc și, în sfârșit, urmărirea jocului tuturor marilor actori ai scenelor lumii, atât cu prilejul turneelor întreprinse de aceștia, cât și cu ocazia călătoriei la Paris.

Față de toate aceste elemente asimilate talentului său, observația cronicarului menționat mai înainte cu privire la unele „influențe” sau „maniere” străine preluate exterior de protagonistă din Dama cu camelii nu putea să apară suficient de întemeiată.

Precizările artistei, comentate de noi aici, au primit atunci, după câteva zile, o replică din partea altui ziarist de valoare, binecunoscut și mai târziu. În adevăr, dr. A. Stejierman-Rodion, care era totuși un nedezmățat admirator al Aglaei Pruteanu, pune indirect sub semnul întrebării îndreptățirea unui artist de a-și discuta public opiniile teoretice și, mai ales, de a lua o atitudine contradictorie față de unele imputări ce-i sunt aduse. Dată fiind natura acestei probleme, noul răspuns al artistei aruncă o lumină concludentă asupra civismului ei, asupra

poziției avansate pe care o adoptă, «referitoare la locul și la drepturile artistului în societate: „Adică dacă sunt artistă încetez de a mă bucura de drepturile celorlalți oameni, nimeni nu are încredere dacă acea actriță vrea să-și manifeste cugetarea, simțirea, aspirațiile care-i umplu sufletul și care nu-i ajung să le debiteze pe scenă numai, ca o maimuță, căci la rolul acesta voiți să mă reduceți și pe mine”.

După această neașteptată încrucișare de spade, Em. Socor bate în retragere, devenind, în orice caz, mai moderat. Cu prilejul unei cronici asupra piesei Prostul de L. Fulda, ziaristul își exprimă din nou omagiul față de talentul artistei, precizând că „o cunoaște de 16 - 17 ani, de când o admiră”. Astfel, ca și înaintea incidentului povestit aici, în viitor cronicarul nu are decât cuvinte elogioase pentru interpreta ieșeană, preferând în schimb să-l atace direct pe Dragomir, care avea, e drept”, pe lângă multe calități, și ambiția de a juca unele roluri care nu-i conveneau fizic, mai ales ceea ce se înțelegea prin juni primi⁴⁴. De altfel, Dragomir era vizat și de antipatia unor cercuri politice ale căror interese în teatru erau deseori demascate de acest artist - un consecvent luptător pentru calitatea repertoriului și a interpretării, dincolo de orice alte imixtiuni străine de artă. Cât despre interpreta din Dama cu camelii, cronicarul de da „Opinia⁴⁴ avea să scrie, de pildă, la 8 decembrie același an, cu prilejul unei premiere: „În rolul Leliei (din Sullivan de Mellesville, n.n.) d-na Aglae Pruteanu a fost la înălțimea talentului său. Domnia sa are o mimică bogată și expresivă (...) Lelia are a-și manifesta surprinderile și sentimentele sale numai prin gesturi involuntare și spontane și mimică. Și a reușit⁴⁴.

Ziaristul (și poetul) Rodion, își va manifesta, de asemenea, admirația sa constantă, conformă cu mai vechile sale afirmații critice. Scriind, de pildă, despre

remarcabilul artist care era C.B. Penel, cu prilejul reintrării sale în teatru, după încuviințarea noului director, Sadoveanu, Steuerman-Rodion găsește ocazia să arate că lașul posedă un număr de „artiști valoroși care în anumite ocazii își susțin cu succes chemarea lor, secondând pe acea admirabilă artistă care e d-na Aglae Pruteanu⁴⁴. Prin urmare, interpreta era considerată pe cea mai înaltă treaptă, deasupra actorilor celor mai valoroși.

Trecem peste alte numeroase elogii ce i se aduc artistei cu fiecare nou rol jucat sau cu prilejul reluării unor piese mai vechi. Unanimitatea opiniilor admirative, faptul că ele sunt semnate de oameni de indiscutabilă competență, de obicei rezervați în aprecieri (îi vom cita pe profesorul Octav Botez, criticul cunoscut de la „Viața românească⁴⁴, sau pe C. Alexandrescu, pe Enric Furtună, pictorul A.D. Atanasiu sau poetul G. Topârceanu) elimină orice îndoială a celor care ar fi dispuși să vadă în cuvintele elogioase doar manifestarea unui banal și îngust patriotism local.

Un simptom deosebit de elocvent în legătură cu evoluția talentului interpretei este însă, în această perioadă, tendința unor sinteze critice care iau forma portretului. Pentru a descrie cât mai fidel calitățile artistei, formulele prea concise și comune ale recenziei în care se discută, într-o anumită ordine, toți interpreții unei piese, nu mai sunt satisfăcătoare. Portretul sau medalionul consacrat ei în întregime se impunea în chip logic, ca urmare a cerinței reflectării unei realități «artistice ieșite din comun. Asemenea articole care încercau să definească mai profund meritele și specificul artistic al interpretei ieșene se publicaseră și mai înainte, mai ales în 1903 și 1904. Acum aceste sinteze sunt reluate, de vreme ce noi caracteristici se impuseseră atenției. Noile laturi ale talentului atât de prețuit de adevărații iubitori de teatru duseseră la plenitudine însușirile Aglaei Pruteanu.

Recenziții încep să se refere mai des, când e vorba de o nouă creație, și la cele anterioare, făcând asocieri, subliniind caracteristici mai generale, mai de substanță. Octav Botez vorbește de interpreta ideală în „delicatele și albele eroine ale lui Shakespeare” – referindu-se deodată la Ofelia, Julieta, Desdemona, Portia. În ziarul „Mișcarea 11

** apare, de asemenea, un portret în care se insistă asupra mlădierii acestui talent care se pretează tot așa de bine rolurilor de ingenuă sau de femeie (Dama cu camelii). În ambele categorii de personaje, interpreta „emoționează cu putere până la magie”. Comentatorul vorbește în continuare de glasul neobișnuit de muzical, de dicția și intonațiile sugestive, care sunt „pătrunzătoare până-n adâncul sufletului”. Cu câteva luni în urmă, în același ziar, un comentator emitea o apreciere de ansamblu: „D-na Aglae Pruteanu ne emoționează de câte ori intră în scenă: când e veselă, când e tristă, când e fericită sau nenorocită. Atuncea nu mai avem în fața noastră o artistă – ci un suflet

* „Viața românească”, 10/1910.

** 17 dec. 1910.

7 - Aglae Pruteanu în care vibrează pasiunile omenești. Ați observat vreodată privirea ochilor ei atât de expresivi? E mânie, revoltă în supărarea lor sau dragoste și patimă reală”.

Șirul articolelor de profil consacrate actriței continuă prin rândurile scrise de A.D. Atanasiu și de Ella (Viorica Atanasiu) în revista „Arta română”. În primul număr din 1911 al acestei publicații, care a dovedit totdeauna seriozitate și pondere, pornind de la interpretarea Annei Karenina, cronicarul își lărgeste aria investigației spre a se apropia mai mult de natura și de fațetele diverse ale acestui talent: „Nu știi ce să admiri mai mult la această incomparabilă artistă: rara intuiție a caracterelor eroinelor clasice sau moderne, bogatul temperament artistic, ori acea forță superioară în interpretarea anumitor scene

dramatice, cu spontaneitate și expresivitate deosebită. Iată-o în Ofelia (...)

Privirea ei e candoare, gestul delicat și timid - curăție (...) Tragediană ori ingenuă, totdeauna o vedem arzând de acel foc sacru de care numai marile talente au parte”.

„Arta română” și „Mișcarea” găsesc cuvinte de reproș atunci când e vorba de alți interpreți sau chiar despre textele dramatice puse în valoare de ea. Chiar cronica din care am citat mai sus, debutează cu serioase rezerve asupra dramatizării operei lui Tolstoi (autorul dramatizării: Guiraud) arătând că „piesa păcătuiește mult față de roman. Ea schimbă psihologia celor trei personaje principale”.

Cât despre Dama cu camelii, după elogierea protagonistei, i se reproșează lui State Dragomir - Armand Duval, răceala care-l făcea nepotrivit în rolurile de amarez, arătându-se că, în schimb, îl prindeau foarte bine rolurile „reci, filosofice, sarcastice - cum era în Hamlet sau în Crimă și pedeapsă”.

Principala caracteristică menționată de toți observatorii jocului Aglaei Pruteanu este, cum se

* „Mișcarea”, 2 martie 191Q.

m

Vede, gama largă de roiuri și de sentimente trăită intens, fie că-i vorba de ingenuități, fie că-i vorba de femei pasionale din repertoriul clasic sau modern. Prezența ei pe scenă e atât de importantă, încât o absență din 2 - 3 piese la rând este numaidecât semnalată: „Ne miră rara apariție a d-nei Pruteanu” scrie „Arta română” * la începutul stagiunii 1911 - 1912”. Când o piesă e slabă, d-na Pruteanu o salvează, dând chiar celor mai false situații, o lumină de adevăr”. Exemplificarea este făcută cu piesa Biruința de A. de Herz: „Din toată piesa numai Dia strălucește și d-na Pruteanu a avut momente când a

electrizat publicul”.

Asupra aceluiași spectacol, un alt cronicar, valorosul profesor /și istoriograf Gh. Ghibănescu, scria în „Opinia” din 2 noiembrie 1911: „Interpretarea artiștilor ne-a dat prilejul să numărăm la activul d-nei Pruteanu un succes cu atât mai frumos cu cât a susținut singură și piesa și pe parteneri. Dia a avut în d-na Pruteanu o interpretă care a știut să pună în atitudinea copilei iubitoare toată vigoarea femeii ultragiatare...” ** Nu-i vorba, prin urmare, numai de abordarea unor registre diferite – ingenuitățile și femeile voluntare, minate de patimi sau de ambiții, ci și de îmbinarea ambelor atitudini, atunci când era cazul, spre o cât mai pregnantă individualizare a personajului, ceea ce înseamnă cu mult mai mult. Constatarea aceasta, susținută prin numeroase mărturii, vine să confirme caracterizarea făcută actriței în portretul citat de de noi din ziarul „Mișcarea”: „femeie și copii”.

Aglae Pruteanu împărtășea, de asemenea, programul lui Sadoveanu, în ceea ce privește repertoriul original. Poezia populară, poveștile care i-au alimentat și i-au dezvoltat fantezia, îi plămădiseră un suflet plin de înțelegere și de sensibilitate față de manifestările spirituale ale multimilor. Ea a

— Nr. 9 - 10/1911.

7*

Opinia, 2 noiembrie 1941. Semnat cu inițială G., așa cum semna de obicei Ghibănescu majoritatea articolelor și editorialelor (era prim-redactor).

sprijinit astfel, din toate puterile, tendința afirmării valorilor naționale. De aceea, numele actriței îl vom afla în mai toate distribuțiile pieselor românești incluse în repertoriu de noul director, chiar atunci când aceste lucrări nu erau din cele mai izbutite. În cea de a doua stagiune a direcției lui Sadoveanu, interpreta joacă în Biruință lui A. de Herz, în înșir-te mărgărite de Eftimiu și

Gura lumii de Găvănescul, apoi în o viață sfârșită de I. Petrovici, în drama într-un act De ziuă mamei de M. Sadoveanu, în comedia lui P. Locusteanu: Nevasta lui Cerceluș. Și chiar» dacă, dintre aceste piese, puține – au rezistat anilor, nu-i mai puțin adevărat că aducerea lor în repertoriu tindea să stabilească o linie și că marea interpretă slujea cu toată sinceritatea rolurile încredințate, cu convingerea că își îndeplinește o sfântă datorie. Multe din lucrările înșirate de noi aci au fost chiar atunci criticate, dar contribuția artistei atât de îndrăgite de public, era totdeauna subliniată ca o biruință. Un cronicar ca Rinaldo (M. Sevastos), arăta, de exemplu, în „Rampa” că piesa lui A. de Hexz era riiediocră însă „D-na Pruteanu, de-o gingăsie negrăita la început, ne-a dat în actul al II-lea o femeie zbuciumată, în sufletul căreia clocoteau patimi nestăvilite (...) Și dacă la cetirea piesei nu suntem zguduți de scena aceasta, când o ascultăm pe d-na Pruteanu nu se poate să nu ni se înduioșeze sufletul și să nu ni se umezească ochii” (subl. ns.).¹⁸ Datorită acestei interpretări, încheie cronicarul, publicul numeros ce-a asistat la reprezentație a răsplătit-o cu multe și prea meritate aplauze. Despre o viață sălăvășită, același cronicar afirmă că prezintă un interes minor, subiectul fiind luat din „lumea mare” și „dacă forma y e o monstruozitate, s-a nimerit ca fondul să fie un adevărat monstru. Însă și aici, interpreta a strălucit, acoperind cu prestigiul și talentul ei minora impresie pe care a lăsat-o textul. G. Topârceanu, descins recent în atmosfera lașului și a revistei

* „Rampa”, nr. din 21 dec. 1911.

„Viața românească”¹¹ remarcă și elf în paginile prestigioasei publicații, calitățile artistei. Scriind despre Biruința, despre Funcționarul de la domenii de P. Locusteanu, Luceafărul de B. Delavrancea, Andromaca de Racine – în traducerea poetului D. Nanu (unde Aglae

Pruteanu o juca pe Andromaca) și despre Taifun de Melchior Lengyel, poetul o elogiază mai întâi pe interpreta din piesa lui Racine și din aceea a lui Herz... „voi aminti... succesul totdeauna meritat al d-nei Pruteanu”.

Rolul clin înșir-te mărgărite a rămas însă, poate mai mult decât altele din perioada aceasta, în amintirea spectatorilor, piesa jucându-se mult și fiind mereu reluată. Artista singură își mărturisește atașamentul față de rolul mezinei lui Alb-împărat, căruia i-a păstrat „tonul și fantezia basmelor din copilărie”. Rostirea monologului: „Măr de aur...” a constituit o încântare poetică și o înaltă școală. Artista recita fără cea mai mică urmă de retorism, cu o gingășie în care era adunată toată unduirea delicată și simplă dar inefabilă a poeziei noastre populare. Cu același dar de pătrundere către tărâmurile tainice ale sensibilității doinelor și baladelor seculare, recita uneori din Eminescu.

Autorul acestui tardiv dar necesar elogiu a avut norocul s-o asculte se punând „Miorița”, pe scena unui Ateneu de cartier. Era printre ultimele ei apariții în public.

Comuniunea totală, până la identificare, cu felul de a simți al poporului, îi adaugă A. glaei Pruteanu o trăsătură importantă, vizând caracterul specific popular al artei sale. Așa se explică și izolarea ei de lumea saloanelor. Într-un alt portret datorat tot lui C. Săteanu ** este sugerată tocmai legătura despre care vorbim, între talentul actriței și sufletul mulțimilor. „De câte ori am scris ceva despre această artistă a scenei ieșene - arată C. Săteanu - nu m-am putut opri de a nu mă gândi la

* „Viața rom.”, nr. 11/1911. Cronica este semnată cu inițială „T”.

** „Rampa”, 17 decembrie 1911, acea simplitate și tandrețe în care trăiește, în mijlocul lașului, departe de lumea saloanelor somptuoase, departe de viața de high-life, departe de lumea eleganței și cochetăriei...” Ea nu trăiește decât pentru și prin scenă și jocul ei înseamnă

poezie - „o poezie în care e muzică, colorit și temperament, care vibrează până-n adâncul spectatorilor...”. Contrastul acesta între lumea saloanelor și lumea spectatorilor în sufletul căreia se regăsește artista, spune mult.

Între timp, ea continua să cucerească inimile mulțimilor de spectatori din provincie, alături de State Dragomir și de artiști ca Em. Manoliu, Luța Botez, Lucia Popescu, ultima fiind cea care ne-a dat multe amănunte asupra turneului din 1910, la care a participat ca elevă la Conservator. Au jucat spectacole cu Hamlet, Dama cu camelii, Crimă și pedeapsă, Nora, Sullivan, Instinctul, parourgând țara în lung și-n lat, începând cu amărâtele târguri moldovenești de pe atunci, Bârlad, Tecuci, Fălticeni, Roman, Bacău, Dorohoi, Botoșani, până la Turnu Severin, Craiova și Tg. Jiu și de aici la Giurgiu, Galați, Sulina etc. Peste tot, spectacolele s-au jucat într-un triumf. La Brăila și Galați s-au făcut adevărate manifestații în cinstea actorilor, în frunte cu Aglae Pruteanu, care făcea o extraordinară impresie mai ales în Ofelia și în Marguerite Gauthier. La Constanța, multă lume venită din diverse localități din țară ținea să asiste la reprezentații, reținându-și locuri. În total, acest turneu plin de succese a durat trei luni, începând cu 15 iunie '1910. Între actori a domnit, în genere, armonie, toți men-jând-o pe marea lor colegă, care avea de jucat în toate piesele roluri atât de întinse și de diferite. Lucia Popescu a fost de atunci simpatizată de markea maestră, care i-a dat cele mai utile îndrumări profesionale, ceea ce probează bunăvoință arătată tinerilor începători. Conducătorul turneului și regizor era State Dragomir... Ne-am ajuns scopul avea să comenteze Aglae Pruteanu mai târziu în Amintiri - obținând frumoase succese și făcându-ne cunoscuți

102 în toată țara”. Cât despre succesul material vorbesc cererile antistei din aceeași toamnă pentru ajutor

de toaletă, când arată că salariul îi era blocat de reținerile croitoreșelor, fiind silită să trăiască numai cu un rest de 90 lei lunar... Sadoveanu nu întârzie să-i acorde ajutorul cerut, de altfel și lui Emanoil Manoliu, artist pensionar care, deși fusese vara în turneu, avea nevoie de „o reprezentație de ajutor”¹¹.

Spre primăvară, în mod excepțional, Sadoveanu îi aprobă artistei și o reprezentație de beneficiu, dar cum acesteia îi repugna reclama și insistențele în plasarea biletelor, venitul reprezentației nu a fost suficient nici pentru plata chiriei legale a sălii. Directorul, care dovedea o solitudine deosebită față de toți actorii, dar mai ales față de marea interpretă a Annei Karenina, o scutește de plata chiriei având „în vedere că domnia sa este prima artistă a teatrului nostru”. Hotărârea lui Sadoveanu este întărită și de semnăturile membrilor din comitetul de direcție: Petre Fântânaru și artistul Mircea Pella. De altfel, directorul dovedește totdeauna multă înțelegere și inimă caldă față de actori, făcând însă cuvenitele ierarhizări, în funcție de valoare. La începutul stagiunii 1912 - 1913, acordând despăgubiri de toaletă tuturor actorilor (bărbații câte 200 lei, femeile - numai Verona Cuziński 400 lei, restul sume mai mici) face o mențiune specială pentru „prima artistă a teatrului”: „Iar d-nei Aglae Pruteanu, care ne-a expus situația sa precară din pricina cheltuielilor cu toaletele în stagiunea trecută și în aceasta, găsim drept s-o ajutăm ca pe o artistă foarte mult și cu folos întrebuințată pe scena noastră, i se acordă suma de 1400 lei. I se mai acordă pentru meritele sale excepționale, și pentru - munca sa neîntreruptă în teatrul nostru, o gratificație de 600 lei”. Decizia este scrisă chiar de mâna înțelegătorului conducător al teatrului *.

— Arhivele Statului Iași, Fd. Teatrului Național, dos. 612, 618.

** Ibid., dos. 665, procesul verbal nr. 398.

Faptul relatat de noi aici subliniază nu numai aprecierea fără rezerve a lui Mihail Sadoveanu pentru capacitatea artistică a interpretei, dar și grija pe care aceasta o pune pentru a sluji personajele sub toate aspectele, costumația ca și mișcarea dictată de fiecare mod de îmbrăcăminte, având un rol important în conturarea imaginii de ansamblu a rolului. O asemenea scrupuloasă grijă pretindea totdeauna mari sacrificii bănești, implicit o renunțare la alte satisfacții și chiar cerințe imperioase ale vieții de fiecare zi. Noul director reușise, după două stagioni, să dubleze aproape retribuțiile personalului artistic. Statul nu acorda celor, trei teatre naționale decât o infimă subvenție, astfel încât cerințele actorilor nu puteau fi ușor acoperite. Sadoveanu visa ca „privilegiul artistului de a muri de foame cu ochii ațintiți spre dulcea imagine a artei - (...) să rămâie un urât vis al trecutului¹¹, însă pe atunci situația era în esență aceeași: „Ca în Pagliaoci artistul râde și cântă pe scenă: acolo îl vede publicul noi în culise îi surprindem de multe ori ochiul obosit și plin de lacrima suferinței”.

Și totuși entuziasmul nu lipsea. Era, dimpotrivă, o emulație care trecea de sus în jos, de la directorul cel mai valoros pe care l-a avut teatrul ieșean, valoros prin ținuta impusă întregii activități, prin realizările obținute, prin chibzuita sa politică de repertoriu, până la artiștii începători. Sadoveanu s-a arătat, în adevăr, și un sprijinitor al tinerilor și este important de știut că în anii direcției sale s-a creat, într-un mod viu și autentic, o maximă sudură între generațiile de actori tineri și vârstnici. Tineri ca Al. Critico, Aurel Ghițescu, Miluță Gheorghiu, Marioara Ballu-Davidoglu, G. Popovici, Miron Popovici, N. Meicu, C. Ramadan, Bruno Braeschy, Sorana Țopa, Jana Popovici, Lucia Popescu, intră în teatru ca figuranți-elevi de Conservator sau ca „probiști” în anii direcției lui Sadoveanu și, alături

— Arhivele Statului Iași, Colecția de programe T.N. Iași pe 1913 - 1914 - articolul de început de Mihail Sadoveanu.

104 de nume ca Aglae Pruteanu, V. Cuziński, Athena Georgescu, Gh. Cârjă, M. Pella, C.B. Penel, P. Petrone, V. Boldescu, I. Profir, State Dragomir, Radu Demetrescu ș.a. fac o bună și folositoare ucenicie. Unii din - cei citați mai sus, cu care am reușit să stăm de vorbă, își amintesc cu dragoste despre învățămintele pe care le-au primit pe scenă, stând alături de aceste figuri și mai ales secundându-o și ascultându-o pe marea Aglae Pruteanu. Este acesta un fapt important pentru că de el se leagă tradiția și profilul actual al Teatrului Național din Iași, ale cărui vârfuri fac parte din acea generație, mei toți elevi ai profesorilor State Dragomir sau Mihai Codreanu.

Rolurile jucate de Aglae Pruteanu în această perioadă nu se limitează însă la cele enumerate cu câteva file mai înainte. Calitățile fizice și mai ales glasul îi permiteau încă să îmbrățișeze o gamă atât de întinsă și să dea o asemenea strălucire eroinelor din toate mediile și epocile, încât dovezile de admirație îmbracă forme rar întâlnite.

Nu mai este vorbă acum de simple notițe sau mențiuni făcute de ziariști sau de cronicari dramatici. Intelectuali de mare prestigiu și rafinament îi consacră - cum am văzut - portrete sau fișe speciale, publicate în cele mai de seamă reviste ale vremii.

Mihai Codreanu, făcând prelucrarea în versuri a dramei Martira după Jean Richepin, pune condiția ca rolul Flameóla să fie distribuit aceleași artiste, în Sapho de A. Daudet, ea realizează, scriu specialiștii, „una din cele mai puternice creațiuni ale sale”. Cronicarul, după ce înșiră o serie de adjective la superlativ asupra interpretării, face următoarea interesantă remarcă: „Ce temperament puternic trebuie să posede domnia sa (A.P.) dacă, după atâta vreme de luptă cu indiferența publicului, a putut să

păstreze neatinsă atâta însușire artistică: ne-a păstrat și pe Ofelia și pe Amalia desăvârșite¹¹.

* „Opinia”, 30 dec. 1912. Cronica e semnată de Ion Păun.

În aceeași perioadă artistamai joacă și alte câteva roluri noi, în Soțul ideal de Oscar Wilde (Lady Chiltern), La instrucție de G. Heuriot, Patima cea mare de R. Auemheimer. Repertoriul actriței se amplifică neconținut apropiindu-se în același timp din ce în ce mai mult de cerințele moderne ale dramaturgiei de idei. Nu trebuie să uităm că Aglae Pruteanu este cea dintâi actriță din țara noastră care a abordat rolurile principale din piesele lui Ibsen. Dostoievski, cu problemele sale psihologice vizând responsabilitatea individului, Tolstoi, Ostrovski, se bucurau de popularitate la Iași grație, în bună măsură, și nivelului de interpretare a operelor dramatice rusești, de către actori în frunte cu marea protagonistă care nu se mulțumea niciodată cu pitorescul, nici <cu exprimarea cât mai viguroasă a pasiunilor, ci urmăreau cu finețe analitică acele meandre sufletești care conduc la motivația psihologică și socială a tragediei Maslovei din învierea, a Mașei din Cadavrul viu sau a Soniei din Crimă și pedeapsă. Înclinațiile spre elaborări profunde ale personajelor au pus în valoare marea varietate de mijloace a interpretei, mergând de la patetismul versului retoric al lui Victor Hugo, la interiorizare, la jocul mut, al ochilor, al mâinilor, al atitudinii, la exprimarea murmurată a stărilor incerte, la accentele scoase dintr-o profundă trăire a situațiilor de încordare. Aceste atribute au făcut din Aglae Pruteanu o artistă modernă, în accepția cea mai bună a termenului, o interpretă ispitită să treacă, atunci când era cazul, de la expresia sentimentelor la sublinierea clară a problemelor adânc umane.

Din acest punct de vedere este perfect întemeiată

afirmația dintr-o lucrare mai recentă după care Ag-lae Pruteanu a ocupat „o poziție mai înaintată decât maestra sa”.

Stilul de interpretare al artistei ieșene interesează atât masa amatorilor de teatru cât și intelect-o

— V. Teatrul Național „J. L. Caragiale* - Ed. Acad. R.P.R. Buc. 1955, p. 159.

tuailitatea epocii. Și când facem afirmația aceasta ne gândim la atâtea mari figuri ale intelectualității și ale artei, care au sesizat nota inedită a jocului actriței, în primul rând la cercul „Vieții românești”, revistă, indiscutabil, atunci cu cel mai mare prestigiu. Iată o nouă apreciere a poetului sensibil și subtil care era G. Topârceanu: „... Rolul Fernanda (din Păpușile de Wolf - n.n.) a fost cu putere și cu multă distincție susținut de d-na Aglae Pruteanu. Iașul trebuie să fie mândru de această artistă în stil mare, care în Hamlet ne-a dat o Ofelie incomparabilă. I-am admirat cu deosebire glasul patetic, apoi grația și plasticitatea atitudinilor, pe care aș fi vrut să le văd eternizate pe pânză sau în marmoră. Și când te gândești că actorii supraviețuiesc totdeauna gloriei lor atât de trecătoare”. * Cine-i cunoaște bine simțul critic de o mare ascutime și luciditate care făcea să se risipească, în alte împrejurări, falsele aureole sau afectările de circumstanță, va înțelege că autorul Parodiilor nu ar fi putut scrie niciodată din complezență un asemenea elogiu. Dimpotrivă, complezențele îl plictiseau, alimentându-i, cel mult, verva satirică. G. Topârceanu a nutrit însă, față de Aglae Pruteanu, un sentiment sincer de admirație și, în zbaterile artistei întrezărea situația precară a marilor creatori nevoiți să-și desfășoare activitatea în societatea nedreaptă de atunci, pe un fundal de impostură, mercantilism și relații mondene.

Că aceasta era poziția poetului care se stabilise la Iași de mai puțin de un an, atașându-se de atmosfera

autentic cărturărească de la „Viața românească” – ne-o dovedește și o altă intervenție a sa t în publicistică, de data aceasta mai violentă, pornind dintr-o indignare puternică, însă tot în legătură cu Aglae Pruteanu.

E vorba de un episod semnificativ în cariera sa, petrecut în primăvara anului 1912, pe care artista îl relatează pe scurt în Amintiri, cu o nuanță de amărăciune reținută: „... am vrut și am crezut de datoria

* „Viața românească”, nr. 2/1912.

mea să satisfac o cerință care mi-o impuneam mie însumi, anume că trebuie să mă duc să joc și la București și totodată să repar o greșeală pe care am făcut-o, întârziind atât de mult a mă duce”. Întârzierea se referă la invitația pe care i-o făcuse Aristizza, la retragerea ei oficială din teatru, când îi ceruse să joace scena balconului din Romeo și Julieta (1903). Mai târziu, în 1911, direcția Teatrului Național din București nu a admis, sub diferite pretexte, propunerea artistei de a juca acolo în anumite spectacole: „Ce vreți, prea mare era îndrăzneala mea cerând să joc Ofelia din Hamlet, când erau atâtea Ofelii care țineau să joace rolul, după retragerea neuitatei Românească!” I se propuneau în schimb alte piese, pe care interpreta nu a căzut de acord să le joace atunci.

În cele din urmă, a primit propunerea companiei teatrale de la teatrul „Comedia”, în numele căreia tratativele erau duse de actorul C. Radovici. Dificultățile nu au lipsit nici aici. Actrița ieșeană dorea să-și înceapă reprezentațiile cu Dama cu camelii, dar conducerea asociației nu era convinsă că piesa va place publicului (deși a programat-o, după aceea, și în stagiunile următoare). S-a acceptat totuși punctul de vedere susținut de protagonistă și, cu toate că, până atunci, teatrul „Comedia” recent construit era cam ocolit de public, în pofida faptului că în aceeași săptămână afișele cinematografelor anunțau Dama cu camelii cu Sarah

Bernhardt, fără altă reclamă – de altfel artista ieșeană nici nu prețuia reclama și nici nu cunoștea „codul” abilităților impuse de popularitatea vedetelor – sala a fost totuși plină, mai ales la primul spectacol. A jucat în total șase reprezentații, având ca parteneri pe I. Manolescu (Armand), C. Radovici (Duval-tatăl), apoi pe Gr. Mărculescu, V. Toneanu, N. Karmer, Achil Popescu ș.a. „Întocmai ca și la Iași – relatează actrița – am simțit completa comunicativitate între mine și spectatori”. Succesul piesei era în continuă creștere, dar interpreta, simțindu-se șicanată în legătură cu alegerea celorlalte piese pe care urma să le joace, întrerupe brusc seria și se reîntoarce la Iași. Capriciu? Probabil și o doză de capriciu, dar și unele nemulțumiri pe care artista din decență și discreție nu le-a mărturisit niciodată. Timpul a trecut însă, și desigur nimeni nu va obiecta dacă, după mai mult de o jumătate de secol, vom invoca aici, în scopul unei cât mai exacte și obiective explicații, ceva din complexele sufletești ale interpretei.

Este vorba de vechea prietenie, bazată pe o profundă unitate de vederi artistice dintre Aglae Pruteanu și State Dragomir. Fără îndoială, perfectă înțelegere profesională, stima și stimulentele artistice reciproc între cei doi parteneri, nu erau lipsite de un adânc ecou afectiv. Elementul hotărâtor în această legătură era însă prețuirea față de calitățile omului și ale intelectualului Dragomir. Artista nu-și putea imagina viața ei creatoare fără înțelegerea și fără suportul moral pe care-l constituia unica și marea ei prietenie.

Or, în toate propunerile bucureștene care i se făceau, oricât de ispititoare, prezența lui State Dragomir era ignorată.

Dragomir era, de altfel, un om dificil, lipsit de menajamente în relațiile sociale și a stârnit totdeauna în jurul său patimi, adversități. Unii îi desconsiderau chiar

calitățile artistice ceea ce, evident, era o răutate.

Mai toți cei care i-au cunoscut de-aproape pe Aglae Pruteanu și pe State Dragomir – înțelegând aici și pe foștii elevi și parteneri – ne-au vorbit de legătura dintre ei ca de un impediment în evoluția lor și, în ceea ce o privește pe Aglae Pruteanu, un impediment în ocuparea locului pe care-l merita în mișcarea teatrală bucureșteană. Artistul poporului Ion Manolescu, în rândurile citate de noi mai înainte, lasă să se înțeleagă același lucru. Astfel că flacăra talentului Aglaei Pruteanu a rămas să „pâlpâie la Iași” – după expresia maestrului Arghezi.

Dar să revenim la atitudinea lui Topârceanu care, pe lângă propria sa convingere deosebit de semnificativă, ne talmăcește cu această ocazie locul Aglaei Pruteanu în peisajul teatral al anului 1912 și dezvăluie cu sarcasm ceva din moravurile „artei” și ale presei burgheze.

Spectacolele artistei ieșene stârniseră un viu interes la București. Intrată ca o necunoscută pe culoarul actorilor de la „Comedia”, interpreta întrebuse cu simplitate care e cabina sa, fără a face o impresie deosebită. Când însă, după o jumătate de ceas, a deschis ușa să intre în scenă, a produs dintr-odată o tresărire tuturor celor prezenți. Discuțiile au amuțit, toți ochii s-au îndreptat spre o fermecătoare Marguerite Gauthier. Scriitoarea Otilia Cazimir care, auzind povestit mai târziu acest episod, ni l-a relatat cu toată căldura sa poetică, a avut prilejul ulterior să verifice aceeași impresie, când a fost martoră unei întâmplări asemănătoare. Publicul a fost cucerit literalmente. Cortina s-a ridicat de zeci de ori la final. Însă, cu tot succesul, despre care Tudor Arghezi a scris rândurile citate de noi în primele pagini ale acestei cărți, reacția unei bune părți a presei bucureștene a fost destul de rece. Se pare că, în adevăr, cronicarii se aflau în încurcătură și, cu toate că recunoșteau excepționalele merite ale artistei din Iași, veneau și cu o serie de

aprecieri limitative, menite a nu „jigni” ambițiile gloriilor bucureștene. În asemenea împrejurări, în cotidianul teatral „Rampa” * apare un articol de fond semnat de G. Topârceanu. Iscălitura este de data aceasta întreagă – nu numai cu inițialele G.T. ca în „Viața românească” – și este pusă îndată după titlu, cu litere majuscule.

Vom reproduce acest articol în extenso pentru însemnătatea punctelor de vedere susținute, mai ales că este vorba de o contribuție inedită a poetului. Sub titlul: Cu prilejul unui succes „jignitor”, G. Topârceanu scria:

„E vorba de succesul d-nei Aglae Pruteanu pe scena teatrului «Comedia».

— Nr. 171, vineri 18 mai 1912.

În prima seară publicul – recrutat în majoritate «din lumea artistică», așadar un public select și foarte exigent – a făcut d-nei Pruteanu «adevărate ovații după fiecare act».

Succesul acesta, impecabil din toate punctele de vedere, cum și faptul că e vorba de un debut și că d-na Pruteanu se bucură de o mare reputație artistică, ne-ar fi făcut să așteptăm ca ziarele să releve cu oarecare căldură sau măcar să înregistreze pentru informarea publicului interesat, apariția victorioasă a artistei ieșene pe scena unui teatru din Capitală.

Dar, afară de «Rampa» și «Minerva» cari au vorbit în treacăt, toate celelalte ziare au tăcut.

Desigur, dacă d-na Pruteanu nu ar fi avut succes, această tăcere ar fi fost surprinzătoare... Dar așa, ea nu poate surprinde decât pe cei nepreveniți.

Explicația acestei atitudini a presei bucureștene e semnificativă nu numai pentru cazul d-nei Pruteanu, ci pentru toate manifestările artistice de la noi.

De ce au tăcut cronicarii teatrali? Fiindcă era vorba de o. moldovenească, de o «provincială»?...

Iată cum se exprimă cronicarul «Minervei» (care și-a făcut datoria): «Cred că nu jignesc pe nimeni din lumea

artiștilor bucureștenif dacă spun că reputația de mare artistă»... etc.

Faptul că aceste cuvinte au putut fi scrise măcar în treacăt de un om cumsecade, presupune o mentalitate foarte amuzantă în publicistica noastră.

Firește, la mahala mai merge: Dacă laud pe Tănțica, se face foc Procopoaia...

Dar în artă? Nici cea mai afișată legătură de prietenie nu poate justifica asemenea scrupule. Și fiindcă în cazul d-nei Pruteanu era vorba probabil de jignirea unor susceptibilități feminine, cuvântul prietenie capătă deodată accepție exasperant de largă.

La rândul meu cred că nu jignesc pe nimeni dacă voi spune că aceste... susceptibilități bucureștene, nu fac onoare nici celor care le posedă, nici - mai ales - celor care le menajează.

Datoria față de artă și respectul pentru misiunea de «luminător al publicului», trebuie puse mai presus de orice interese individuale - fie materiale, fie sentimentale sau pur și simplu sexuale. Altminteri, cu sistemul de mai sus (care în același timp presupune lauda necondiționată a acelorași persoane susceptibile) - mediocritățile vor lua în ochii publicului locul adevăratelor talente care rămân în umbră.

Și asta nu numai pe terenul artei dramatice. Dacă ținem seamă, că, oricum, un artist are nevoie de încurajare, de «acel curent de simpatie, care se stabilește între el și public», credem că actorii sunt mai privilegiați. Pentru că ei, în definitiv, au norocul să vină «în contact direct cu publicul» și succesul lor concret îi consolează de nedreptățile presei. Dar un pictor sau un scriitor, de pildă! Exceptând firește «șezătorile», răsunetul operei lui ia pentru el o formă mai concretă numai în aprecierile tipărite. Am văzut însă ce fel de împrejurări determină aceste aprecieri în presa noastră cotidiană. Ca să le obții,

trebuie să ai calități de om practic. Și se știe că, în majoritatea cazurilor, calitățile artistice exclud pe cele practice. Cel mai mare artist al nostru a fost cel mai nepractic om. Nu-l mai pomenesc.

Și fiindcă de la cazul d-nei Pruteanu am trecut la literatură, îmi permit să mai dau un exemplu: sonetistul Mihai Codreanu – tot un ieșean, tot un «provincial».

E posibil să jignesc pe mulți dacă voi spune că sonetele domnului Codreanu sunt... foarte jignitoare! Nu i-am văzut însă portretul, nu i-am cetit niciodată numele în ziarele bucureștene, care totuși au dat un așa larg concurs celor mai... practici literați din Capitală.

Cu toate acestea, în noianul literaturii versificate actuale, sonetele lui Codreanu sunt ca niște mărgăritare într-o dimirleie de orz

M. Popovici – junior – actor al Teatrului National din Iași.

contemporan cu Aglae Pruteanu

Petre Sturdza Dor ia – actor și om de cultură

\$

remarcabil

Poetul Mihai Codreanu a fost directorul Teatrului National din Iași între anii 1918 – 1923

*

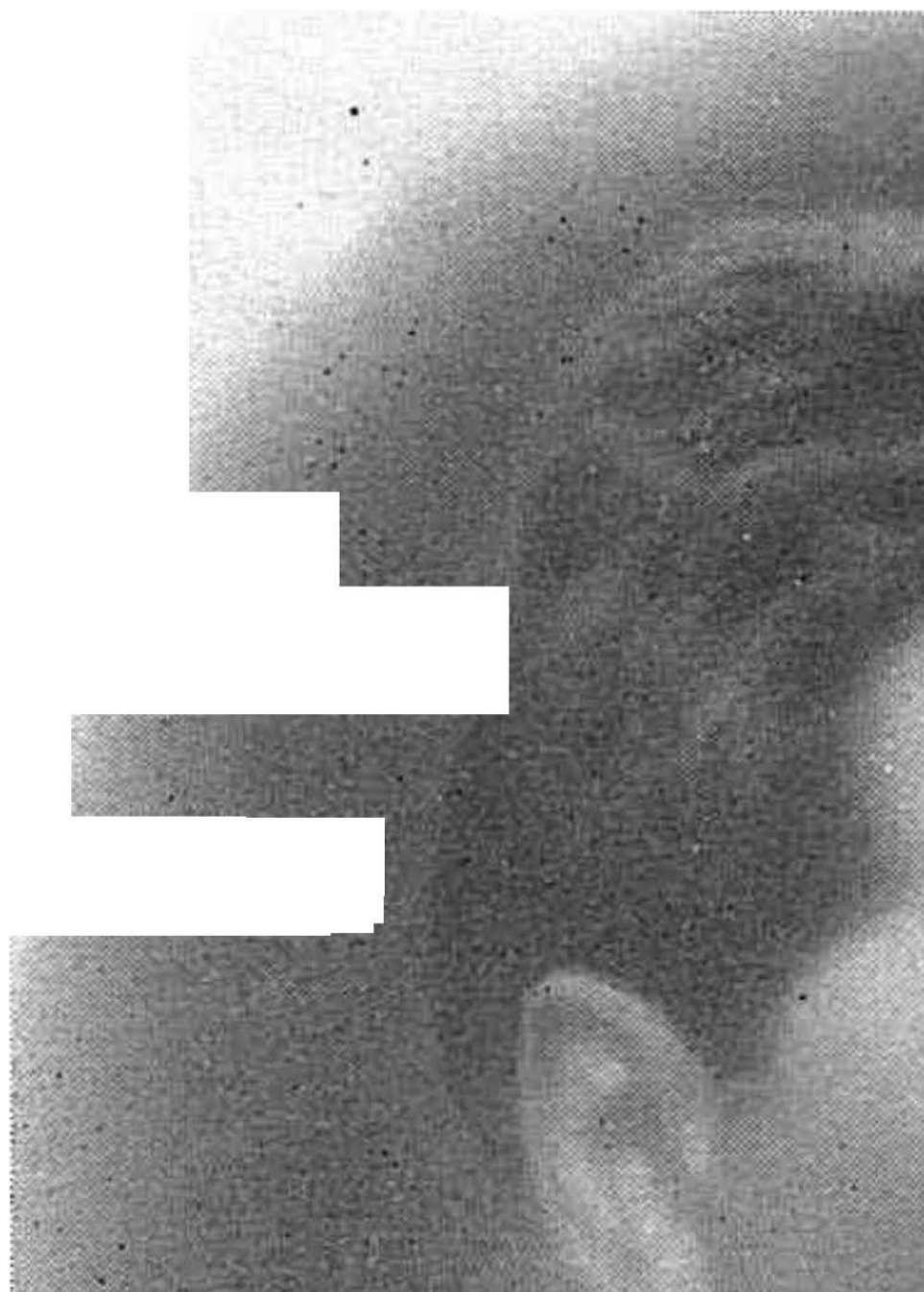
Procesul verbal prin care „se ruga dl. Ministru al Cultelor” sa numească pe Aglae Pruteanu, soc. clasa I, ca profesoară de dicțiune la Conservator.

G.

George

Theodor Teodorini, State

Dragomir și Enescu



Actorul Di mi trie Pruteanu – soțul artistei

O spun – ca să-mi achit conștiința. Poate că numărul acesta din «Rampa», peste câteva decenii va cădea în mâna unui istoric literar viitor – poate <că voi avea acest suprem noroc... Cine știe?» *

Fără îndoială, aprecierile lui Topârceanu cuprinse în articolul reprodus de noi interesează istoria literară exact în măsura în care autorul a prevăzut-o, dacă nu și mai mult. Ele subliniază atitudinea de protest a poetului față de moravurile artistice și literare burgheze și, totodată, așază la locul convenit gloria unei artiste care ca și semnatarul articolului din „Rampa” – disprețuia aceste moravuri. Semnificativ este și faptul că poziția protestatară a lui G. Topârceanu a fost, într-un fel, adoptată și de redacția ziarului bucureștean, care a plasat intervenția sa în fruntea gazetei, ca articol de fond.

În ceea ce o privea pe Aglae Pruteanu, demonstrația era făcută. Publicul bucureștean a fost fericit să cunoască măcar parțial, printr-o singură piesă, calitățile – unei interprete de a cărei faimă auzise demult. Nu-i vorbă, cei mai de seamă artiști bucureșteni, în frunte cu Nottara, Leonescu, Liciu – care decedase de curând – Petre Sturdza, I. Sârbul, I. Morțun, Maria Filotti, Aristide Demetriade ș.a., care fie că jucaseră deseori cu ansamblul ieșean, fie că-și începuseră cariera și o avuseseră de parteneră, îi cunoșteau de mult faima. Dar era vorba de publicul mai larg. Firește, cele șase spectacole nu au putut însemna un prilej suficient de a fi larg cunoscută la București. Însă era vorba și de o cerință intimă, de nevoia unei confirmări și de întregirea prezenței, ei în toate principalele orașe ale țării. Lucrul fusese acum îndeplinit. Satisfăcută, artista se întoarce la Iași unde o așteptau succese noi, alături de cele vechi, mereu re trăite, mereu înmprospătate.

Abia scrisese „Rampa”, cu câteva luni mai devreme, despre reluarea rolului Ofeliei: „D-na Pruteanu a fost

idealul Ofeliei, visul lui Shakespeare”.

— Articolul este semnat din nou la sfârșit: Gh. Topârceanu, cu litere de rând, aldine 8.

Toată gama sfâșietor de dureroasă prin care trece sufletul ei plâpând și tânăr și complexitatea sentimentelor au impresionat așa de mult încât ne-a dovedit încă o dată puterea de talent a genialei noastre artiste...” * Relată-l la fel de ample despre creațiile ei, mai apăruseră semnate de Rinaldo (M. Sevastos), în același ziar. Cităm cuvintele consacrate Zânei Florilor din înșir-te mărgărite: „Fata cea mică a lui

Alb împărat... a avut norocul de-a fi redată de d-na

Aglae Pruteanu: glas de cântec adevărat - constată cronicarul - a avut interpreta mai ales în delicatul monolog: „Măr de aur, măr de aur. / Cine îmi va fi alesul?”**

După spectacolele bucureștene și după vacanța de vară, împreună cu bogatele reveniri asupra acestor succese, aflăm informații și aprecieri superlative despre creațiile din Sapho de A. Daudet și Adolphe Belot sau despre Flameola din Martira. Un scriitor mai străin de mediul artistic al lașului. Eugen D. Relgis, semnând o cronică asupra acestui din urmă spectacol, menționează dezarmat: „N-o să mă încumet să vorbesc de jocul d-nei Aglae Pruteanu, al cărei talent e consacrat de toată critica”. Rolurile din Sapho și din Patima cea mare erau jucate în același timp și la București, de Lucia Sturdza-Bulândra și de Maria Filotti. Presa Capitalei (în primul rând „Rampa”, ca revistă de specialitate) scoate în evidență calitățile celor două viitoare mari interprete ale teatrului românesc, dar nici elogiile consacrate artistei de la Iași nu sunt mai prejos.

* „Rampa”, 25 febr. 1912. Semnat ou inițialele B.S. Același cronicar publicase și la 15 febr. un articol elogios despre reluarea altei creații a artistei, în piesa Lumea în

care ți se urăște. Articolul e însoțit de fotografia interpretei în pagina I-a a ziarului.

****** „Rampa”, 26 febr. 1912; la 3 martie 1912 aflăm o cronică dezvoltată despre creația actriței în Patima cea mare de Auemheimer. Ziaristul bucureștean V. Florescu semnase tot acolo, la 27 ian. 1912, un subliniat elogiu pentru artista care interpretase eroina din Păpușile de Wolf.

Cât despre presa ieșeană, ne întoarcem mai întâi la „Viața românească” *****, unde C. Alexandrescu, arată că dramatizarea lui Adolphe Belot după Sapho are, ca piesă, defectul (tuturor dramatizărilor după opere epice, și scrie apoi făcând unica mențiune despre distribuție: „D-na Aglae Pruteanu, cu jocul său neîntrecut, a dat o viață deosebită părților îndeobște monotone ale acestei piese”. Despre Martira de Jean Richepin aflăm că „s-a reprezentat în frumoasa prelucrare a domnului Mihai Codreanu și a avut norocul ca unul din cele mai frumoase și mai armonice pasagii (monologul «foilor de mintă») să fie spuse de d-na Pruteanu”.

Revenit în vară de la Paris, unde rămăsese mai mult pentru perfecționarea sa ca regizor, artistul Vlad Cuzinski, acordă un interviu tot în „Rampa” ****** și, trecând peste micile animozități pe care le avea față de marea sa colegă, arată că urmărise, în capitală. Franței, pe Cecille Sorel, creatoarea în teatru a rolului din Sapho: „Făcând o comparație între d-na Aglae Pruteanu și Cecille Sorel, mărturisesc sincer că noi ne putem mândri cu talentul primei noastre artiste”.

În săptămânalul „Teatrul”, scos la Iași din inițiativa directorului Mihail Sadoveanu în 1912, începând de la 21 octombrie *** * ***, se publică de asemenea numeroase informații și fotografii referitoare la activitatea actriței. În nr. 6, la informațiile redacționale, aflăm anunțat pentru numărul următor un articol al lui Gala Galaction despre

jocul Aglaei Pruteanu. În nr. 7 se găsește, în adevăr, o descriere elogioasă a interpretării artistei în Saphot cu referiri și la locul ei în mișcarea teatrală a țării, și la aprerierile lui Arghezi din „Viața românească”. Articolul

— Nr. 11, 12/1912.

** 20 iunie 1912.

8*

*** V. Arhivele Statului Iași, Fd. Teatr. National, dos. 661 Au apărut în total 17 numere de revistă, câte o coală (16 p.) formatul „Vieții românești”. Redactorii (G. Topârceanu, M Sevastos, C. Săteanu) și colaboratorii erau recrutați din cercul colaboratorilor aceleiași reviste.

este intitulat Vâpae - comparație care tinde să sintetizeze specificul talentului astfel omagiat - însă este semnat cu semnificativul pseudonim Proletar. Dat fiind anunțul anterior menționat, am considerat la început că fusese scris chiar de autorul nuvelei „De la noi, la Cladova”, mai ales că stilul ar îngădui pe alocuri, asemenea atribuire; O cercetare suplimentară ne-a dus însă la încheierea că pseudonimul Proletar era folosit de M. Sevastos, fapt confirmat apoi de autor, căruia i-am cerut lămuriri. Iată câteva detalii ale jocului artistei în Sapho: „În actul al III-lea (...) - o văd încă - femeie părăsită rătăcind pe urma bărbatului iubit. îl găsește, în sfârșit. S-apropie de el rugătoare, ca un copil. Simți că-i sugrumată de dragoste și de durere. Cu glas blând, pornit din prăpăstiile sufletului umilit, trezește amintirile îngropate în trecut și nepăsare. Dar grațiile feline nu-l pot întoarce în stăpânirea ei. Îi cerșește atunci, de milă, dragostea. Îi cade în genunchi și brațele ei îl caută și-l prind - cum înotătorul obosit, reîntors la mal, cată să se agațe de stâncile țărmului. El însă, o alungă. Sapho, văzând că nicio nădejde nu-i mai lucește în minte, doborâtă de pasiune, umilită și aruncată cu piciorul - se prăbușește la pământ (...)

Când se zvârcolea la picioarele bărbatului plictisit, în glasul d-nei Pruteanu gema nu numai durerea acestei femei părăsite, ci a tuturor femeilor din lume care au trăit sau vor trăi încă11.

Autorul articolului trece apoi la considerații privind condiția ieșeană a acestui talent neobișnuit: „Când publicul, în urale, o rechemă neconținut la rampă și, mai târziu, când o înconjurau admiratorii să-i mulțumească pentru rara emoție ce-a deșteptat în sufletul tuturor a - am înțeles că regretul domnului Arghezi ne lovea cu durere. De s-ar fi dus d-na

Pruteanu aiurea, desigur mare faimă s-ar fi născut

— Referire la constatarea poetului: „... am crezut că ne dăm seama câte glorie de scenă ar fi întunecat d-na Pruteanu, dacă în loc să pâlpâie la Iași (...) ar fi venit să ardă în București”.

116 în jurul numelui ei și, la reprezentații, ar fi fost îngropată în mormânt de flori, ca să reînvie după fiecare act, după fiecare piesă mai luminată și mai iubită. Dar noi am fi suferit. Orice păreri de rău însă sunt zadarnice. Văpaia talentului d-nei Pruteanu a împrăștiat la Iași lumini fermecate...11

Această „văpaie11 strălucea, cu putere, fără ca nimeni să se gândească: - poate nici artista însăși - că arderea, cu cât e mai intensă, cu atât consumă mai mult și mai repede. Și sub acest aspect, activitatea Aglaei Pruteanu din anii de directorat Sadoveanu reprezintă un apogeu.

Intensitatea activității ei abia acum atinge pragul maxim. În cursul stagiunii 1911 - 1912 de exemplu, (adică în șase luni: oct. 1911 - aprilie 1912) ea joacă nu mai puțin de douăzeci și două roluri principale, Alecsandri, Schiller, Shakespeare, A. Dumas, Răcirie, Tolstoi, Robert de Flers, Pailleron, Victor Eftimiu etc. Cu toate că unele erau

reluări, este destul să ne gândim numai la capacitatea psihologică a transpunerii în pielea atâtor personaje, care mai de care mai dificil și mai diferit decât celelalte. Interpreta punea mult scrupul în pregătirea fiecărei noi apariții pe scenă, grijile rolului complicându-se și cu grijile costumației; sentimentul răspunderii, față de renumele ce și-l crease și față de locul pe care-l ocupa în teatru, era de-a dreptul copleșitor. Stilul său de joc, realist, trăit în adâncime ca și autocontrolul asupra căruia interpreta insistă - nu-i permiteau momente de relaxare în cursul unui spectacol. Mereu prezentă, chiar în clipele când nu avea replică, într-o concentrare psihică fără de care nu ar fi fost posibilă acea văpaie dogoritoare a sufletelor spectatorilor, sistemul său nervos era menținut într-o stare de aproape permanentă suprasolicitare. În plus, trebuia să mai găsească timp pentru turnee, pentru „beneficiile¹¹ sale și acelea ale colegilor și pentru alte activități.

În toamna anului 1911 se află în fruntea Comitetului de societari care decid ridicarea în fața teatrului a unui bust în amintirea lui Grigore Manolescu. Alături de Aglae Pruteanu, semnează un mșmoriu în acest sens și-și oferă contribuția de muncă și alți artiști societari sau pensionari: State Dragomir, C.B. Penel, G. Cârje, Elena Lascu-Evolski. Athena Georgescu, Verona Cuziński”.

În august 1915, participă la comemorarea lui V. Alecsandri, la Mircești, Piatra Neamț și Bacău, comemorarea inițiată de Dragomir, și joacă în aceste localități pe Geta din Fântâna Blanduziei, alături de Aurel Ghițescu.

Munca atât de intensă își găsește însă un reflex și în tot mai dese cereri de împrumut sau ajutor adresate direcțiunii, pentru căutarea sănătății. Sadoveanu aprobă, în toate cazurile, dovedind o mare înțelegere pentru starea de extenuare a artistei. Era la sfârșitul unei stagiuni, în care jucase douăzeci și unu de roluri... în 1913 - 1914

joacă mai „puțin” - numai unsprezece roluri la sediu, până la 15 februarie. Urmează însă și un șir de spectacole la Craiova, în urma schimbului de spectacole stabilit între directorii celor două Naționale: scriitorii Mihail Sadoveanu și Emil Gârleanu. Acolo, interpreta ieșeană cucerește din nou admirația fără limite a publicului fostei „cetăți a Banilor”.

Sezonul teatral 1914 - 1915 aduce o și mai vizibilă diminuare a activității Aglaei Pruteanu: șase reluări ale unor roluri celebre, între care Ofelia din Hamlet și Amalia din Hoții. În Apus de soare, unde artista o juca iarăși pe Oana, și în Hamlet, rolurile titulare erau interpretate de C. Nottara.

Publicul și presa de specialitate remarcă și regretă în repetate rânduri faptul că nu are ocazia de a o vedea pe interpreta preferată întrupând noi personaje. Creațiile Aglaei Pruteanu intraseră în tradiția artistică a lașului într-un asemenea mod, încât s-ar fi părut că izvorul lor e nesecat. Despre efortul pretins interpretei, despre ritmul și intensitatea supraomenească a muncii ei, nu amintea nimeni nici

— Arh. Statului, Iași, Fd. T.N., dos. 639.

Un cuvânt. Totul ar fi trebuit parcă să meargă de in sine, fără întreruperi, fără niciun răgaz.

„Viața românească” semnalează rara apariție a artistei încă spre sfârșitul anului 1914: ...” Facem această constatare cu un regret deosebit pentru că în primul rând, e vorba de marea artistă, d-na Aglae Pruteanu... E dureros că, într-o cronică care îmbrățișează o stagiune teatrală de trei luni să nu poți vorbi despre o creațiune nouă a acestei incomparabile artiste. Dacă n cu ar fi reluările, spectatoii ar fi fost lipsiți cu desăvârșire de una din cele mai intense plăceri estetice”.

Este posibil ca apariția mai rară pe scenă s-o fi afectat și pe artistă, amintindu-i situația atâtor colegi a

căror carieră se sfârșise pe neașteptate, la o vârstă prematură. (Penel, de exemplu, revenit pentru doi ani în teatru, trebuise să se retragă definitiv din cauza oboselii nervoase, iar G. Cârjă se afla în 1913 din nou bolnav de „neurastenii cu insomnii rebele, afecțiune de care a mai suferit și anii trecuți și care i-a revenit din cauza surmenajului”¹¹ – așa cum confirma d-rul Possa, medicul teatrului) *.

Mihail Sadoveanu își arătase însă. În repetate ocazii, compasiunea sa față de munca istovitoare pe care trebuiau s-o depună actorii români, și veghea părintește asupra talentelor în plină vigoare, gândindu-se totodată și la formarea viitoarelor cadre. Astfel, cu ocazia schimbului de spectacole din primăvara lui 1914 între teatrul dii Iași și cel din Craiova, prozatorul, încântat de talentul și de pregătirea artiștilor craioveni Ștefan și Lucia Braborescu, le propune angajarea la Iași, ceea ce aceștia acceptă. Debutul lor în Frumoasa aventură, împreună cu trupa ieșeană, este semnalat elogios de întreaga presă. Între alții, actorul Penel – acum retras de pe scenă – scrie o cronică în „Opinia” arătând meritele noilor interpreți. Ștefan Braborescu este lăudat pentru capacitatea sa de a ataca orice

* „Viața românească”, nr. 10 – 11 – 12/1914.

** Arh. Statului, Iași, dos. 660, (Fd. T.N.).

caracter, pentru jocul natural și discernământul artistic care pune în evidență cultura actorului. Vorbind și despre Lucia Braborescu, care impresionase, de asemenea, publicul, Penel face precizarea: „toate aceste laude binemeritate de noua artistă a Teatrului Național din Iași nu scad însă nicio iotă din renumele și marele talent al artistei noastre, d-na Aglae Pruteanu” *, demonstrând, parcă aceeași atitudine incriminată de G. Topârceanu în articolul citat în extenso mai înainte.

Mulți au putut bănuî, în adevăr, o rivalitate între cele două actrițe, însă presupunerile amatorilor de cancanuri s-

au dovedit neîntemeiate. Aglae Pruteanu se bucura de un prestigiu artistic care, în niciun caz, nu putea fi știrbit prin venirea în sânul colectivului a unei tinere interprete de talent, fapt de care ambele erau conștiente. În afară de aceasta, atitudinile exclusiviste nu o caracterizau pe interpreta celor aproape două sute cincizeci de roluri, iar în ce privește dragostea sa arătată tinerilor colegi, sfaturile date cu diverse ocazii actorilor din generațiile noi sunt concludente. Lucia Braborescu a manifestat, de la bun început, respect și admirație față de ilustra maestră, ca și Ștefan Braborescu - azi artist al poporului, ca și alți interpreți care și-au început cariera în anii de apogeu ai „uriaei Aglae Pruteanu”¹¹ ** ca și Anicuța Cârjă, Aurel Ghițescu, mai târziu Sorana Țopa, Margareta Baciuc, Any Braeschi ș.a.

De altfel, niciunul din celebrele roluri de ingenuă, pe care marea interpretă le juca de la începutul activității ei, nu au fost cerute sau preluate de Lucia Braborescu, actriță al cărei gen se preta mai mult la repertoriul modern. Ca dovadă este și faptul că, în aceeași toamnă, la deschiderea stagiunii 1914 - 1915, Aglae Pruteanu reapare, alături i

* „Opinia”, 30 oct. 1914. Cronica e semnată cu pseudonimul dedus din inițialele autorului: „Cebepe”.

** Caracterizarea aparține actorului Titus Lapteș (Albumul documentar - „140 de ani de la primul spectacol în limba română” - Iași, 1957, p. 69).

120 de C. Nottara”, în rolul copilei Oana” din Apus de soare unde a înduioșat toată sala cu vocea, cu jocul ei minunat. * De asemenea, către sfârșitul anului, în 27 decembrie, o joacă pe Amalia din Hoții.

Publicul se împăcatotăși greu cu prezența mai rară pe scenă a actriței iubite. Într-un articol din „Opinia 1”^{**} intitulat Artista Aglae Pruteanu, după ce este trecut în revistă, pe scurt, cariera strălucită a interpretei, este ea însăși învinuită, ca și direcția teatrului, pentru că nu mai

juca seară de seară: „Toată lumea din Iași, iubitoare de teatru, se întreabă în fiecare seară: de ce im joacă «Pruteanca»?... După ce înșiră multe din creațiile actriței, mai vechi și mai noi, invocându-se și autoritatea Aristizzei, comentatorul conchide că „absența aceasta îndelungată este o pierdere pentru public și pentru moralul teatrului1.

Spectatorii îi remarcaseră, în adevăr, lipsa și de aceea când a pășit din nou în scenă, în ultimele zile ale anului, în Amalia din Hoții „marea noastră artistă a fost sărbătorită de public cu ovații și aplauze care au ținut aproape cinci minute, la apariție (...) Tot publicul a găsit pe «Cocoana Aglaia» tot în floarea talentului său, cu aceeași figură de statuă antică, cu aceeași voce admirabilă, pe care o modulează după cum vrea, cu aceleași gesturi clasice. Lumea a ascultat cu religiozitate, încât reprezentația de alaltăseară a fost și o sărbătoare artistică. Tot ceea ce dorim este ca d-na Pruteanu, în restul acestei stagiuni, să apară ceva mai des, spre mulțumirea sufletească a publicului care o iubește și care dorește să simtă momente de adevărată artă sublimă” * * *

Tonul oarecum familiar al autorului rândurilor citate aici are calitatea de a ne sugera dragostea caldă și admirația maselor de spectatori ai Teatrului Național față de artista preferată. Totodată înțelegem că, același punct de vedere este susținut de co

* „Opinia”, 21 oct. 1914.

** 24 dec. 1914. Articolul este semnat cu inițială X.

** + „Opinia”, 31 dec. 1914.

legii de teatru - deoarece relatarea de mai sus semnată cu inițială P. aparține, fără îndoială, artistului Penel care - retras din teatru - își continuă încă mulți ani activitatea ca profesor de desen, ca publicist, apoi ca inspector al sălii de spectacole a teatrului ieșean.

Dorința publicului este, în parte, împlinită, căci în continuarea aceleiași stagiuni, Aglae Pruteanu mai joacă în

Baba Hârca și în o carte de vizită.

La 7 martie 1915 în cadrul unui „beneficiu”¹¹ artista mai joacă rolul principal din închide sau deschide (Îi iau cu unele porte soit ouverte ou fermee) – „proverb într-un act” de A. de Musset și Modestia, comedia într-un act de Paul Hervieu tradusă de I. Dafin, iar după o săptămână, alături de Aristide Demetriad, reapare în unul din rolurile de tinerețe în care stârnise admirația Aristizzei: Regina din Ruy-Blas.

Cu aceasta lua sfârșit o stagiune destul de agitată din cauza concentrărilor militare și a zvonurilor de tot soiul referitoare la război. Între timp, State Dragomir izbutește totuși să termine o lucrare literară căreia i se consacrase cu pasiune: dramatizarea basmului Făt-frumos din lacrimă de M. Eminescu, operă aprobată de Comitetul de lectură al teatrului prin referatul mai multor personalități, între care Mihail Sadoveanu și prozatorul N. Gane. Aglae Pruteanu urma să joace rolul Ilenei Cosânzeana. Aproape la vârsta de 50 de ani, artista se afla în posesia aceluiași calități fizice și vocale care o desemnau pentru rolurile de tinerețe și nevinovăție. Ca dovadă este și faptul că, în același an, o joacă din nou pe Getta din Fântâna Blanduziei, în turneul întreprins de Dragomir, iar la începutul noii stagiuni 1915 – 1916, alături de Nottara, interpretează atât rolul Gettei cât și pe cel al Iuliei din Ovidiu, în cadrul „săptămânii Alecsandri”, inițiată de Sadoveanu. „D-na Pruteanu, atât în Iulia (Ovidiu) cât și în Getta (Blanduzia) s-a arătat iar ca o artistă desăvârșită; vorba ei te mângâie, gestul te dezmiardă.

Lumea a răsplătit-o prin aplauze și rechemăriscria „Opinia”.

Noua stagiune se dovedește, de altfel, mai fructuoasă, în ceea ce privește aparițiile pe scenă ale artistei noastre. Mai joacă astfel pe Marie Letellier din înfumurații (Les fourchambault), comedie a lui E. Augier,

pe Jusitina din Zorile de Sit. O. Iosif, apoi pe Maslova din învierea de Tolstoi (traducere de V. Enescii după dramatizarea lui H. Bataille) și pe Hélène Ardan din Plata durerii (La douloureuse) de Maurice Donnay. La acestea se adaugă iar Baba Hârca, O carte de vizită, melodrama Două orfeline, Cinel-Cinel de Alecsandri. Presa este la fel de elogioasă: „D-na Pruteanu, marea noastră artistă, a jucat pe Hélène Ardan cu toată puterea talentului de care dispune cu prisosință; atitudinea, vorba, farmecul, toate astea îi dau aureola unei stele pe firmamentul nostru artistic”.**

În învierea, „d-na Pruteanu a avut o creație cum de mult n-au văzut ieșenii pe scena acestui teatru; cu talentul ei extraordinar, ne-a arătat pe biata fetiță Katiușa, care mai târziu devine Maslova, în toate gradele de nenorociri prin care a trecut (...) Scena beției din închisoare a uimit pe toți (...) Finalul e de un simbolism mișcător” * *. Mențiuni la fel de laudative face despre aceleași roluri criticul Octav Botez în „Viața românească” * * *.

În aceeași stagiune, sonetistul Mihai Codreanu cere să se reia Martira, prelucrarea sa după J. Richepin, prezentând și distribuția pe care o dorea. Vrednic de menționat este amănuntul că poetul își rezervase și rolul Zythophanès și că, în afară de indicarea Aglaei Pruteanu pentru Flameola, cel care semna „profesor de dicție și artă scenică la Conservator”, urmărea să îmbine în același spectacol artiști din generații diferite, subliniind astfel importanța principiului pe care-l va aplica și mai târziu ca di

* 23 oct., 1915.

** „Opinia”, 11 dec. 1915.

* * * Același ziar, 6 ian. 1916.

* * * Nr. 10 - 11 - 12/1915.

I >

rector al teatrului. Era, în același timp, o indicație

asupra preluării torței artistice de către un tineret care învățase cu dragoste de la înaintași, ducând înainte o linie realistă, tradițională, în interpretarea actoricească. În distribuția lui M. Codreanu îi găsim pe State Dragomir, V. Cuziński, I. Profir, Radu Demetrescu, Aglae Pruteanu, I. Damira, alături de Aurel Ghițescu, Miluță Gheorghiu, George Popovici, C. Ramadan, apoi N. Meicu, I. Doroșcanu, P.P. Georgescu și „d-ra Ballu” - azi artista emerită Marioara Davidoglu.

Către încheierea aceleiași stagiuni se reia Azilul de noapte de Gorki și Plinea, altuia de Turgheniev. În prima, State Dragomir a jucat exemplar rolul Actorului, iar în a doua - rolul principal. Era, pare-se, cântecul de lebadă al ambilor interpreți. În Amintiri, Aglae Pruteanu notează cu tristețe: „S-a sfârșit și cu stagiunea aceasta care pentru noi amândoi, ași putea spune, a fost cea din urmă! Activitatea unei cariere strălucite ia sfârșit în stagiunea 1915 - 1916. Ce a urmat și ce-am mai jucat de-aci înainte, nu mai are importanță. Nu a fost o descreștere treptată, înceată, ca la alți artiști care joacă mereu până când nu le mai permit puterile diminuate de vârstă. Nu, a fost o încetare bruscă în puterea vârstei, când am mai fi putut juca încă multă vreme. Dar... firul s-a rupt” singur, ca o coardă prea mult întinsă”.

t

— Arh. Șt. Iași, Fd. Ț.N., dos. 785.

SFÂRȘIT DE GLORIE

Aglae Pruteanu a continuat să joace și după consumarea acelei stagiuni pe care, retrospectiv, ea o consideră ultima. Ceva, însă, nu mai era ca înainte, în artă, nuanțele sufletești, chiar nedeslușite sau abia sesizabile au, câteodată, urmări din cele mai neașteptate.

Războiul cu întregul său cortegiu de nenorociri adusese, mai ales după pacea de la Buftea, un val de deznădejde. La aceasta se adăugau lipsurile de tot felul,

suferințele, îndolierea atâtor familii, supraaglomerarea lașului – care o vreme redevine capitală. Erau momente din cele mai dramatice care aveau să supună la grele încercări conștiințele celor mulți.

Aglae Pruteanu, la începerea ostilităților, avea vârsta de 50 de ani și era încă în plină vigoare artistică, dar multele încercări prin care trecuse îi accentuează depresiunea morală. Moartea în uitare a mării ei înaintașe, Aristizza Romanescii, de care o legau atâtea amintiri de-a lungul unei întregi cariere, apoi pensionarea prematură a partenerului și prietenului ei, State Dragomir și, după doi ani, moartea lui – toate suferințele venite una după alta o descumpănesc și-i ruinează sănătatea... Nu mult timp după Dragomir – se destăinuiește ea în Amintirile din teatru – nu a trecut un an, și o oboseală de neînvinc m-a cuprins și pe mine, alterându-mi sănătatearezultat inevitabil al surmenării și al loviturilor de tot felul suferite în ultimul timp”. Și totuși, dragostea de teatru nu încetează, avântarea

eleatoare se afirmă fără reticențe: „Nil erâifi îăpusă cu desăvârșire luptam încă cu putere¹⁴. Totul – avea să fie, după război, altfel întocmit, cadrele artistice se înnoiau, (Sadoveanu se retrage de la direcția teatrului, repertoriul capătă altă orientare) – încât Aglae Pruteanu luptă greu să se regăsească. De altfel, ce mai putea spera? O mentalitate îngustă, specifică epocii de dominație a spiritului burghez exclusiv mercantil, ducea la desconsiderarea artiștilor în plină maturitate creatoare. Pensionările nedrepte, cum a fost și aceea a lui Dragomir, și mizeria în care erau lăsați să se zbată actorii care nu mai jucau – nu îngăduiau perspective optimiste.

m

Mobilizarea decretată la 15 august 1916 găsește teatrul ieșean sub conducerea efectivă a lui Ibrăileanu,

Sadoveanu fiind chemat sub drapel. Cu actorii rămași în Iași se încearcă reînceperea activității, repetându-se mai întâi Hero și Leandru, în care Aglae Pruteanu trebuie să joace pe Hero, apoi Cetatea Neamțului de V. Alecsandri, direcția de scenă aparținând lui State Dragomir. Un proces-verbal scris de mână lui Ibrăileanu prevede piesele: Doi sergenți, Ștengarul din Paris, Zile vesele după război, Baba Hârca, Patria, Cinel-Cinel, Papa Lebonard, Cetatea Neamțului, Zorile. Evenimentele de pe front precipită însă lucrurile. Iașul își schimbă înfățișarea: „Din liniștea obișnuită, cu străzile lui curate și asfaltate, cu trecătorii lui rari, ai căror pași răsunau în tăcere ca pe lespezile de marmură într-o biserică - acum nu mai era de recunoscut: valuri de oameni se revărsau peste tot. Localnicii dispăruseră în mijlocul populației aduse de împrejurările grele”. Clădirea teatrului - care adăpostise în prima parte a anului spectacole ca Azilul de noapte ale trupei ieșene, apoi reprezentații ale lui Nottara, turneul lui Tony Bulândra, concertul rus Troianovski și apoi reprezentația de retragere a lui G. Cârjă cu

— Arh. St. Iași, Fd. T.N., dos. 796, porc. verb. 213 și 255. Ibrăileanu gira efectiv direcția T.N., propunerea ca Topârceanu să fie subdirector, făcută prin porc. verb. 27/1916 nefiind confirmată încă de (minister.

Trandatirii roșii și - fapt care merită amintit - debutul lui Victor Ion Popa ca actor (pe când era încă student și elev al Conservatorului) în piesa Lăutarul din Cremona de François Coppée 20 - devine acum sediul Parlamentului și al Primăriei. În cabinele actorilor sunt încartiruiți ofițeri francezi.

Cu câteva luni mai înainte, prevăzând imposibilitatea spectacolelor, Ibrăileanu, împreună cu ceilalți membri ai comitetului, decidea să nu mai deschidă stagiunea „dată fiind situația excepțională prin care trece țara”. Artiștii rămași în Iași deplâng moartea pe front a tânărului actor

Aurel Cerkez? C.B. Penel, actor pensionar, inspector al sălii, se pune la dispoziția răniților din spitalele militare instalate în școli, înveselindu-i prin recitățile și dialogurile comice interpretate. Ziarul „Opinia” publică un Cântec (versuri) ale unui alt tânăr actor: Tudor Călin – mai târziu interpret al lui Hamlet – „caporal în regimentul 34 Constanța”, aflat în spitalul de la Școala normală de fete. Direcția teatrului decide cumpărarea unei mari cantități de țigări care să fie împărțite răniților din spitalele „Veniamin” și „Internat” din partea societății dramatice, iar jetoanele comitetelor de lectură și administrație sunt cedate pentru cumpărarea de cărți poștale necesare corespondenței ostașilor spitalizați.

În această atmosferă apăsătoare, Mihail Sadoveanu protestează împotriva încartiruirilor în teatru și a proiectelor de a sparge zidurile spre a se pune sobe în cabine, arătând că prin aceasta ar urma „să se siluiască și să se ruineze o clădire care este o operă de artă”. Mai mult: scriitorul cere chiar evacuarea celor încartiruiți, în vederea începerii reprezentațiilor.

În adevăr, de la 15 ianuarie 1917 începe stagiunea teatrelor reunite, adică a celor două Naționale refugiate (București și Craiova) împreună cu trupa ieșeană. În această formație, teatrele activează

— Arh. St., Fd. T.N., dos. 800 – concept scris de mâna Șadoveanu și datat 31 dec. 1916.

fără întreruperi până la 3 iunie 1918, sub conducerea directorului general Al. Mavrodi. În aceeași perioadă se constituie și trupa de operă, cu concursul celor mai reputați soliști și dirijori. Se reprezintă, între altele, în primăvara lui 1917 O scrisoare pierdută, Cyrano de Bergerac, Zile vesele după război, DL Notar, Rigoletto, Aidat o noapte furtunoasă, Patima roșie.

Aglae Pruteanu, deși bolnavă, joacă totuși, în ianuarie 1917 în învierea de Tolstoi, cu același partener în

Nehliudov, Mihai Popovici, însă în restul ansamblului numai cu artiști bucureșteni și craioveni. Omagiile presei și admirația colegilor străini de Iași, care nu avuseseră prilejul s-o cunoască, au fost, ca întotdeauna, superlative. Urma să apară în continuare în Ofelia, cu Nottara-Hamlet, și în Fedora. Însă frigul din sală și de pe scenă, a fost cauza unei boli care în cele din urmă o țintuiește la pat. A mai jucat la 24 ianuarie în Cinel-Cinel. Dar peste două zile nu a mai putut să apară în Hamlet. Boala nu o slăbește vreo două luni, iar în timpul convalescenței, primește o nouă lovitură.

Sub impresia durerii pricinuite ide vestea morții pe front a nepotului ei, actrița nu s-a mai simțit în stare, cel puțin o vreme, să se concentreze pentru a reda, cu aceeași perfecțiune personajele sale preferate. S-a refugiat în sine, și-a evocat momentele de glorie, luându-și acum și răgazul de a medita mai mult asupra drumului „ce-l parcursese fără oprire de-a lungul carierei. Din depărtare, impresiile copilăriei își făceau loc, înseninându-i gândurile, ușurându-i parțial oboseala și deprimarea. Găsind satisfacție în retrăirea anilor petrecuți în casa părinților când – vrăjită de farmecul peisajului – asculta poveștile, baladele sau cântecele mamei, artista a început să dea urmare impulsului mai vechi de a-și însemna impresiile de demult. A scris atunci o bună parte a volumului său de Amintiri. Restul a urmat după câțiva ani.

Cufundarea în trecut nu a însemnat, însă, renunțarea la prezent. Dimpotrivă, în acele momente de plinătate sufletească și de visare, artista a găsit, pare-se, rezerve sufletești de încredere și optimism. Treptat și-a revenit din depresiunea inițială. Mergând pe același fir al memoriilor, a trecut ușor de la amintirile copilăriei la emoțiile sublime ale creației artistice. A început să frecventeze tot mai des reprezentațiile trupelor reunite, admirând pe Marioara Ventura sau pe Maria Ciucurescu, pe Nottara.

VA

I. Brezeanu, Tony Bulândra, I. Livescu, Maria Giurgea, I. Morțun, Lucia Sturdza Bulândra, pe I. Manolescu, Ecat. Zimniceanu, Elvira Pop eseu, Maria Filotti, Niculescu-Buzău, Zaharia Bârsan, Aura Fotino, C. Tănase, Al. Demetrescu-Dan, Ana Luca și atâția alții. Ba chiar, simțindu-se din nou atrasă de mirajul scenei, reia în stagiunea 1917 - 1918, rolul Gettei din Fântâna Blanduziei și, alături de C. Nottara, se încredințează iarăși de marea admirație și de respectul publicului format acum, pe lângă localnici, și din numeroșii refugiați sau militari, fie stabiliți în Iași, fie în trecere pe aici. Distribuția mai cuprindea pe I. Profir și Mihai Popovici de la Teatrul din Iași, pe Olimpia Bârsan (Neera) - soția lui Zaharia Bârsan -, pe I. Brezeanu și I. Manu din București, pe Al. Demetrescu-Dan din Craiova. Într-o a doua distribuție juca și State Dragomir pe Horațiu, cu Elvira Popescu în Getta. Toți actorii din țară, strânși în trupa comună de la Iași, recunoșteau însă însușirile cu totul excepționale ale Aglaei Pruteanu - și directorul general Al. Mavrodi împreună cu cele două Comitete reunite, acordând gratificații întregului personal, în septembrie 1917, îi fixează artistei ieșene cea mai mare sumă: 1.000 lei. Societarii clasei de la București, inclusiv Nottara, Brezeanu, Elvira Popescu ș.a., primeau numai câte 800 lei”.

Totuși starea sănătății interpretei nu este satisfăcătoare. Într-o petiție adresată lui Al. Mavrodi, în toamna lui 1917, ea cere un ajutor „având nevoie de o cură mai îndelungată și care e și foarte costisi

Arh. Stat., Fd. T. N. r dos. 820.

9 - Aglae Pruteanutoare. O cerere similară adresează numai după câteva „luni, la 18 februarie 1918, tot directorului general, care lua măsuri valabile pentru toate teatrele - Sadoveanu fiind mobilizat cu grad de căpitan: „Timpurile fiind foarte grele - arată cea care încă o juca pe

Getta cu atâta strălucire – mă văd în imposibilitate, pe lângă nevoile subzistenței, de a-mi procura și îngrijirea medicamentoasă pentru tratamentul de care am nevoie” *. Directorul general dovedește, de fiecare dată, multă promptitudine în satisfacerea cererilor Aglaei Pruteanu. Astfel încurajată și ajutată, artista își reia treptat activitatea, și face chiar deplasarea inițiată de direcție la Botoșani unde joacă din nou pe Maslova în învierea, alături de State Dragomir care apare tot acolo și în Azilul de noapte, în rolul Actorului.

Poate încrederea în sine și plăcerea de a munci i-ar fi revenit artistei pe de-a-ntregul, dacă alte lovituri morale nu ar fi adăugat suferințe noi. La 31 martie 1918, desfăcându-se întovărășirea celor trei teatre naționale și a celorlalți actori din teatrele particulare care jucaseră la Iași în timpul refugiului, Comitetele reunite ale Teatrului Național din Iași reconstituindu-se, iau o serie de măsuri privitoare la personal, aplicând dispozițiile unei legi nemiloase și nedrepte. Sunt pensionați atunci actorii Mihai Popovici, după 30 de ani de activitate, C. Momuleanu, după 28 de ani, și State Dragomir, acesta din urmă după o carieră de 27 de ani ca societar. I se acordă o pensie de 473 lei lunar, într-o vreme când remunerarea societarilor de clasa I ajunsese la 900 lei lunar și când devalorizarea monetară se manifesta vertiginos.

Împrejurarea avea să demoralizeze nu numai pe cel în cauză, dar și pe marea sa parteneră, fluturându-i prin fața ochilor spectrul părăsirii teatrului, deci a rațiunii ei de a exista, ca și amenințarea înizeriei. Căci situația pensionarilor era din cele mai grele. Două din fostele societare de rangul în

— Arh. Stat. Fd. T.N., dos. 841.

** Ibid., dos. 820.

— V

tăi ale Teatrului ieșean, Elena Lascu și Elena Jioiei,

erau, de pildă, nevoite, pentru a putea trăi, să se angajeze, stagiune după stagiune, controloare de sală, stând la ușa și plasând publicul, în schimbul remunerației de 2 lei pe seară. Bolnavă, Luța Botez, fostă actriță de strălucire și frumusețe deosebită, este nevoită să ceară ajutor. În cererea sa face, cu prilejul acesta, un sfâșietor tablou al condițiilor de mizerie care-i amenințau și pe ceilalți artiști după pensionare: „Subsemnata... vin cu onoare a vă ruga să binevoiți a mă ajuta la boala în care mă găsesc; zac ca un câine, în cea mai neagră mizerie. Nu mai am nici de unele, nici lemne, niciun pic de zahăr, niciun pic de ceai ca să-mi întăresc nervii slăbiți, stau în frig n-am nicio flaneluță să-mi pun pe corpul meu slăbit și uscat. Fac un apel la sentimentele dvs. nobile să m-ajute (sic!) căci de 45 de ani de când sunt în teatru, n-am cerut niciodată niciun ajutor... și sunt și eu una din artiste care au ținut teatrul în spinare și cred că merit și eu acum la bătrânețe, la boală, în halul în care mă găsesc”. * I s-a acordat un ajutor de 200 lei.

Iată ce însemna pe atunci pensionarea. Aglae Pruteanu înțelegea și durerea morală a artistului îndepărtat de scenă și încercase însăși, ca parteneră, același regret. Pe deasupra mai plutea și amenințarea lipsurilor de tot felul și... a uitării. În uitare și lipsuri avea să moară la Iași, la începutul verii lui 1918, marea predecesoare a Aglaei Pruteanu: Aristizza Romanescu. Direcția generală a teatrelor, funcționând încă în capitala Moldovei care, temporar, devenise și capitală a țării, acordă la 29 ianuarie 1919 un ajutor de 1.000 lei pentru înmormântare *. Era o ultimă datorie care nu putea compensa totuși atitudinea nemiloasă, de indiferență și cinism birocratic manifestată de oficialitatea epocii față de

— Arh. St. Iași, Fd. T.N., dos. 859. Cererea e datată 6 noiembrie 1918.

**** Ibid., dos. 918 Aristizza murise la 4/17 iunie 1918 (cf. Mircea Mancaș Aristizza Romanescu, E.S.P.L.A., 1957, p. 186) deci ajutorul era acordat postum.**

marea artistă, duppensionarea ei și mai ales în anii premergători războiului.

Aglae Pruteanu în Amintiri stabilește un paralelism dureros: „Aceeși muncă aspră și grea, pe un teren arid, ne-a sfâșiat carnea și sufletul...”

Cu această stare sufletească, artista noastră intră în stagiunea 1918 - 1919. Dragostea față de scenă și respectul pentru public rămăseseră aceleași, dar finalitatea sacrificiilor făcute și a zbaterii ei pentru idealurile înalte ale artei devenea tot mai cețoasă. Nimic esențial nu se putea schimba pentru a li se oferi creatorilor deplina satisfacție a unei datorii morale îndeplinite și în planul vieții personale, dar și în ceea ce privește ecoul social al muncii desfășurate cu oricâtă abnegație. O senzație, din ce în ce mai clar conturată, de amărăciune și zădărniciie își face loc în sufletul artistei. Pe zi ce trece, ea devine tot mai îngândurată, minată de o neliniște aparent fără obiect.

Încă înainte de vacanță Sadoveanu îl delegase în scris pe G. Ibrăileanu să gireze direcția. După aceea se asigură de numirea lui G. Topârceanu ca subdirector, care se face, în sfârșit, pe data de 15 octombrie 1918*. La 30 septembrie, artista mai obținea un ajutor pentru îngrijirea sănătății - vacanța nu-i atenuase boala *. *. La data de 30 octombrie, întrunindu-se Comitetul de administrație din care făceau parte, între alții, G. Ibrăileanu, Al. Philippide, Ilie Bărbulescu ș.a. (Sadoveanu era absent) se decide începerea stagiunii cu Viforul, Aglae Pruteanu urmând a juca în rolul Oanei. Spectacolele încep a fi programate zilnic, însă în afară de piesa lui Delavrancea, artista nu avea să mai primească alte roluri.

Puritatea Oanei din Apus de soare se transformă, în

cea de a doua piesă a trilogiei, în durere

— Arh. St. Iași, Fd. T.N., dos. 918, decizia nr. 7.

****** Ibid., dos. 859. Topârceanu e numit și cu „atribuții de director de scenă”. Ciornele deciziei și ale întregii corespondențe sunt scrise de mâna lui Sadoveanu.

******* Ibid., dos. 885.

sfâșietoare, halucinantă. Artista a întins o punte logică între sinceritatea și nevinovăția copilei Oana și suferința cauzată de cruzimile lui Ștefăniță-Vodă. Personajul a apărut astfel adânc emoționant, însă ferit de alunecările în patologie. Era încă o creație trainică, menită a pune în valoare opera lui Delavrancea și precizând un drum, o linie, în interpretarea acestui rol pe scena ieșeană. Pe Ștefăniță îl juca atunci Șt. Braborescu, V. Boldescu era Mogârdici, Sorana Țopa - Doamna Tana. Interpreta Oanei se pregătise pentru acest rol cu aceeași grijă ca și în trecut. Și-a confecționat și un costum nou, pe lângă cel din garderoba teatrului care nu era „propriu peintru ceea ce necesitează scena” 4 - cum arăta actrița într-un raport adresat direcției. Conducerea teatrului - nu o mai distribuie încercând să-i menajeze sănătatea zdruncinată, manifestând, în rest, aceeași solitudine față de interpretă. Este, însă, un fapt cert că inactivitatea îl consumă poate și mai mult pe un artist și Aglae Pruteanu resimțea lipsa contactului cu vibrația sălii pline de spectatori. Ziarele îi remarcă absența, din punctul de vedere al publicului, și un cotidian vorbea chiar de o anumită „dezinteresare” din partea direcției teatrului unde fusese de curând instalat poetul Mihai Codreanu 21.

Același sentiment de tristă izolare îl resimțea și State Dragomir care, în februarie 1919, se hotărăște, în sfârșit, să dea în judecată teatrul pentru pensionarea sa prematură. Cam tot atunci, Aglae Pruteanu începe să repete rolul Ceciliesi - cocheta din Intimii noștri de V. Sardou. La deschiderea următoarei stagiuni, 1919 - 1920,

apare în acest rol și ziarele remarcă „grația veșnic tânără și distinsă a d-nei Pruteanu, pe care am dori s-o vedem întrupând cât mai multe roluri”. Fiind o artistă de neînlocuit, autorul criticii pretinde că „D-na Pruteanu trebuie condamnată să joace *”. Era, fără îndoială, în

— Arh. St. Iași, Fd. T.N., dos. 859.

****** „Presa”, 18 noiembrie 1919, aceste cuvinte, un elogiu, însă și o doză de cinism, pentru că actrița lupta din greu cu durerile de tot felul și fiecare nouă apariție pe scenă cerea un efort care echivala cu un sacrificiu. Un asemenea sacrificiu, soldat cu o strălucită demonstrație artistică, făcea interpreta în aceeași toamnă, preluând în deplină forță, cu o prestanță fizică și cu o miraculoasă stăpânire a versului viguros al lui Alexandru Davilla, rolul Doamnei Clara din Vlaicu-Vodă. Cei care au văzut-o, oameni de artă din Iași sau București, confirmau că personajul nu avusese încă o interpretare atât de profundă și de măreață totodată. O interpretare de înaltă școală avea să-i dea aceluiași personaj și Agatha Bârsescu, însă jocul Aglaei. Pruteanu se impunea prin mai multă convingere, printr-un realism mai puternic marcat. Era, după Oana din Viforul, o nouă dovadă că actrița își îmbogățea genul, trecând la o serie de roluri de o altă factură, pe care ar fi putut să le joace mulți ani de aici înainte. Ar fi putut, fără îndoială, dacă viața personală nu i-ar fi fost tocmai acum mai neguroasă, apăsată de incertitudini și tristeți iremediabile. Artistă pentru care teatrul și viața erau contopite, simțea cum, treptat, cele două existențe tindeau să se separe. Perspectiva încetării activității ei în teatru era privită, în orice caz, ca o negare a propriei vieți. O pildă de loc încurajatoare era situația lui Dragomir care, deși încă profesor, fusese îndepărtat de scenă. Elevii de Conservator, de exemplu, înțelegând suferința maestrului lor iubit, caută să-l ajute și organizează un festival la 2 decembrie 1919 în cinstea lui.

Pe lângă satisfacția sufletească pe care căutau s-o ofere profesorului, tinerii învățăcei «realizează din vânzarea biletelor și o sumă destinată căutării sănătății acestuia. De altfel încă din cursul verii, agravându-i-se boala de inimă, Dragomir ceruse și un ajutor de la teatru: „fiind suferind și pensia mea

— Aprecierea aceasta o face Anny Braeschi, artistă emerită, remarcabila interpretă actuală a Doamnei Clara pe scena ieșeană, care a fost, în același timp, și o ferventă admiratoare a Agathe Bârsescu.

fiind prea mică că s-a pot face față cheltuielilor ce necesită căutarea, vă rog să țineți seama de serviciile pe care le-am adus teatrului...” etc. Directorul Mihai Codreanu îi aproba 500 lei ajutor „ținând seama de serviciile aduse de petiționar teatrului pe un timp atât de îndelungat”. * Dar boala de care suferea artistul se agravează vertiginos, cu toate în –, grijirile medicale. La 20 ianuarie 1920, i se aprobă un nou ajutor de la teatru, de 400 lei, iar la 25 februarie aceeași instituție achită... cheltuielile de înmormântare. După două luni, elevii Conservatorului solicită sala teatrului în vederea unei reprezentații necesare procurării de fonduri pentru executarea unui bust al profesorului lor.

„Golul se face din ce în ce mai mare în jurul meu. Ca printr-o ceață deasă, zăresc dincolo de ea viața... viața altora, nu a mea... pentru că noi, actorii, încetăm de a trăi, când încetăm de a juca” – avea să scrie actrița.

Pentru epoca noastră, poate, asemenea sentimente apar învăluite într-un romantism ușor desuet. În atmosfera de după primul război mondial, în plin regim de represiune politică și de desconsiderare a oricăror valori morale, arta și cei devotați artei nu puteau întrezări perspective mai optimiste, mai cu seamă cei neînarmați și nepregătiți să lupte.

Aglae Pruteanu va lupta totuși, poate nu cu

încrederea de altă dată, dar va lupta. O doză de deprimare se adăugase, ireversibilă, caracterului ei altfel hotărât și combativ. Cu toate că situația sa în teatru era, din punct de vedere administrativ, aceeași, de primă artistă, beneficiind de toate drepturile societărilor clasa I **, faptul că nu putea juca mai des îi dădea o neliniște, o nesiguranță lăuntrică. O maladie a ficatului o șubrezise și fizic, alterându-i liniile și culoarea feței. Căutându-și un nou. făgaș pentru a supraviețui artistic, face diverse în

— Arh. stat., Fd. T.N., dos. 925.

** Primea în afară de salariu, gratificații, ajutoare de toaletă și cota cuvenită din împărțirea beneficiilor (Arh. St., Fd. T.N., dos. 925 și 959).

Cercări. Fără îndoială, amintirile trecutului ofereau satisfacții, dar și regrete. Scrierea lor nu constituia, evident, și o soluție practică pentru rezolvarea problemelor prezentului. Schimbarea genului de roluri, cum s-a văzut, nu-i asigura o prezență neîntreruptă pe scenă, din cauza repertoriului care nu putea selecționa pe atunci numai piese „de stimă”. Acestea se reprezentau de câteva ori, de obicei la începutul stagiunii, cum era, de pildă, și cazul piesei lui Davila, V laicu-V odă, jucată în toamna lui 1919, când artista noastră reapare în Doamna Clara, dar și în Cecilia din Intimii noștri.

O soluție care a atras-o, un moment, era aceea de a continua la Conservator activitatea lui Dragomir. Ne amintim de o veche propunere a Comitetului teatral, în 1897, care cerea Ministerului crearea unei catedre de artă dramatică pentru Aglae Pruteanu, pentru ca sfaturile și experiența artistei să fie puse mai eficient la dispoziția generațiilor noi. Propunerea s-a oprit atunci la Minister „din lipsă de fonduri”. Acum, nu se mai poilea obiecta la fel, căci era vacantă catedra lui Dragomir, suplinită de la 18 noiembrie 1919, adică din momentul când fostul titular nu și-a mai putut ține cursurile, mai întâi de C.B. Penel, în

mod prietenesc, gratuit, cu aprobarea cuvenită a Ministerului. După acesta au fost suplinitori Radu Demetrescu și Em. Al. Manoliu. Pentru ocuparea catedrei, conform legii, urma să se țină concurs. Aglae Pruteanu se gândește la această alternativă și începe chiar să acționeze.

La 22 aprilie ea cere Conservatorului să-i elibereze un act de studii din care să se constate că a urmat și a dat examene la declamație în anul școlar 1885 - 86. Certificatul i se acordă, însă el era insuficient pentru că durata studiilor în Conservator era atunci de trei ani și profesorul ei, actorul Mihail Galino, promovând-o după primul an, pentru merite excepționale, nu făcuse mențiunea

— Arh. St., Fd. T.N., dos. 1/1919 - 1920. Cererea poartă nr. de înregistr. 382.

136 cuvenită în matricole, cu toate că el însuși o recomandase teatrului și stăruia, acolo, cum s-a văzut, pentru recunoașterea meritelor și drepturilor fostei sale eleve.

În asemenea condiții, artista se adresează direcțiunii teatrului, pentru a obține un certificat echivalent cu... calificarea profesională. Era aici o ironie a împrejurărilor, dar... formele sunt forme și Aglae Pruteanu înșiră pe hârtie: „Dorind a mă înscrie printre candidații la catedra de dicție și artă dramatică de la Conservatorul local, rămasă vacantă prin moartea regretatului prof. State Dragomir, fac apel la Dv. ca director al Teatrului Național din Iași, rugându-vă să binevoiți a-mi da un certificat prin care să se poată constata calitățile mele artistice, în tot timpul cât am servit Teatrul Național din Iași, de la începutul carierei mele și până în prezent. Acest certificat cred că e suficient și poate completa lipsa anului al III-lea de absolvire a Conservatorului din Iași, la care nu am mai urmat în anul 1886 - 87, când, după ce am luat premiul I la

dramă și tragedie, am fost angajată cu mari elogii de către Comitetul teatral. Și fiindcă niciodată nu mi s-a cerut acel certificat de absolvire, nu am avut nevoie să-l reclam (...) Voi aminti că nici Aristizza Romanescu (...) nu avea absolența Conservatorului și totuși a fost o bună profesoară la Conservator...¹¹ etc.

Directorul teatrului, poetul Mihai Codreanu, el însuși profesor la Conservator, recent definitivat în urma raportului unei comisii din care făcuseră parte State Dragomir, A. Cirillo și E. Mezzetti acordă îndată certificatul cerut, atestând, în afară de timpul de funcționare, faptul că petiționara „a avut o strălucită carieră artistică, ținând cu desăvârșit succes rolele de protagonistă” *.

— Arh. St. Iași, Fd. 102, dos. 9/1919 - 1920. Raportul comisiei este din sept. 1919, iar confirmarea Ministerului vine pe 1 febr. 1920.

** Ibid., Fd. T.N., dos. 975. Certificatul are nr. 46 din 14. IV.1920.

Toate șansele erau de partea artistei, însă Ministerul, având de făcut o mișcare pentru plasarea unor clienți politici, face cunoscut printr-o adresă antedatată că pe 1 septembrie 1920 catedra de declamație se desființează, în locul ei urmând a se introduce catedra de harpă. Conservatorul ieșean rămânea iar cu un singur profesor de „dicție, cetire expresivă, critică, psihologie teatrală și artă scenică”: Mihai Codreanu. Cum acesta era ocupat ca director al teatrului, suplinitorul său la catedră este actorul G. Cârjă, înlocuit și el uneori de Aurel Ghițesou.

Dezamăgită încă o dată, Aglae Pruteanu pare a se resemna cu sporadicele prezențe pe scenă. La începutul stagiunii 1920 - 21, interpretează iar rolul Doamnei Clara, ba are chiar rezistența de a juca două spectacole într-o zi (14 octombrie 1920). Alternativ se reiau și spectacolele cu Intimii noștri în care artista reappare în Cecilia. Calitatea

interpretării - ne mărturisesc mulți din cei care au fost de față - era la fel de impresionantă ca și în trecut. Intrată în scenă, simțind răsuflarea întretăiată a publicului și ochii ațintiți asupra sa din obscurul sălii, artista se transforma dintr-odată, uita de orice suferință, de orice neajuns, creând în juru-i, între interpreți, acel rar sentiment de încordare care nu crispează, ci încântă, înalță, oferind partenerului senzația - conștientă totuși - a deplinei identificări cu personajul. Pe Vlaicu îl juca Aurel Ghițescu, pe Kaliany - Iancu Profir (cărui i se acordă și un premiu pentru rol).

În 1922 însă, reluându-se piesa lui Davila, rolul Doamnei Clara e interpretat de Sorana Țopa. Aglae Pruteanu trecea iar printr-o criză la sănătății. Un martor ocular, care a urmărit și repetițiile, ne-a confirmat că și până atunci, în 1919 și

1920 artista continua să joace grav bolnavă. Dar pasiunea pentru teatru și intuiția artistică erau intacte. Avea nervii zdruncinați de insomnii și de

— Arh. St. Iași, Fd. 102, dos. 9/1919 - 1920, adr. nr. 42.619.

suferințe, venea la repetiții obosită. „Se așeza în capul mesei, în dreapta directorului de scenă, își răsucea o țigară și. pî» nă nu-și sorbea cafeaua comandată odată cu intrarea în teatru, nimeni nu se încumeta să înceapă lectura. I se încredința noul rol. În vreme ce ceilalți interpreți îl răsfoiau, cântăreau să vadă cam cât e de greu, ea și-l punea alături de poșeta roasă și mereu doldora. De la primele replici privirile tuturor - chiar ale celor obișnuiți cu acest fapt - prindeau să cate cu admirație spre artista ale cărei intonații erau atât de juste și arar schimbate de la lectură până la spectacol. Se lăsa o liniște de catedrală. Oficia Pruteanca. Ceilalți uitau să-și dea replicile privind-o și ascultându-i nuanțările... A doua zi, dacă nu venea cu rolul în întregime memorat, apoi îl știa

mai mult de trei sferturi¹¹.

Curând, însă, boala nu-i mai îngăduie să apară pe scenă. Cu începere de la 1 aprilie 1921, comitetele unite ale teatrului îi acordă întâi un concediu de un an „socotind că d-na Aglae Pruteanu, spre a putea fi cât mai folositoare teatrului, are nevoie de reculegere și odihnă”. Apreciind „toate serviciile pe care le-a adus teatrului prin talentul și munca sa, îi acordă în tot timpul acesta întregul salariu de societară clasa I, sporit după noul buget”. Înțeleapta măsură era semnată, în afară de directorul M. Codreanu și de G. Ibrăileanu, A. Philippide, I. Botez, P. Petrone ș.a. **

Artista are acum timp să-și continue memoriile. Era oarecum o compensație, deși nu satisfăcătoare. I se propune o catedră la Conservatorul din

Cernăuți și după o scurtă „recunoaștere” a locurilor, simțindu-se izolată de mediul ei, refuză. Apare de multe ori la teatru, în cursul spectacolelor, în fun

— Mărturii ale sufleurului V. Pascu.

** Arh. Stat. Iași, Fd. T.N., dos. 965, Proces verbal 1886 din 20 martie 1921. Tot atunci Sorana Țopa primea un premiu pentru rolul Masloyei din învierea, creat anterior de Aglae Pruteanu.

dul sălii, studiind jocul foștilor parteneri sau al tinerilor.

Până în 1928 Aglae Pruteanu nu mai apare pe scenă. Încearcă să scrie teatru, scrie articole diverse, pătrunse de multă simțire, bazate pe date care dovedesc o informare curentă asupra realităților trăite.

În teatru se dovedește de neînlocuit. În 1922 îi apare volumul de Amintiri și „Viața românească”, pornind de la spectacolul cu învierea în care juca acum, în locul ei, Sorana Țopa, de altfel actriță de valoare, comentează prin rândurile scrise de M. Sevastos, cariera fostei interprete. * „De câte ori, când Julieta, Ofelia, Katiușa apar în serile de spectacol, noi ne trecem repede mâna pe dinaintea ochilor.

Dar asta nu-i Katiușa, Ofelia, Julieta I Aceste roluri au uneori interprete de talent, totuși artista predestinată pentru ele, parcă unica, a fost Aglae Pruteanu - aceea care, cu glas de cântec, arunca pe balcon acel neuitat «Noapte bună»... aceea care ne întâmpina pe scenă c-o privire dreaptă și lucie ca un pumnal, sau sinuoasă ca un laț de mătase. Citind pagină cu pagină Amintirile d-nei Pruteanu - rețrăim și noi serile petrecute demult, la teatru. D-na Pruteanu spune - în volumul d-sale plin de atâtea fapte și mai ales de-o simțire extrem de delicată - că artistul moare în momentul când nu mai joacă... Artistul însă moare mai târziu: moare atunci când l-au uitat toți aceia care au plâns odată cu dânsiul. Pe d-na Pruteanu n-am uitat-o nici noi și desigur, nici mulți alții... Și cum de atunci nicio artistă n-a mai dat un caracter personal atât de puternic rolurilor d-nei Pruteanu - aceste roluri au rămas ca niște forme perfecte în care noile artiste se încearcă în zadar să-și muleze temperamentul”.

Se vorbea, așadar, despre cariera artistei la timpul trecut. Alte interprete îi preluaseră rolurile de odinioară. Niciuna din urmașele Aglaei Pruteanu nu s-a simțit însă vreodată minimalizată atunci când

* „Viața românească”, nr. 1/1923.

Spectatorii o invocau pe ilustra lor înaintașă. Și ele însele nutreau o admirație atât de vie și totală față de marea maestră, încât nici nu și-ar fi permis să creadă că o puteau înlocui. În afară de Sorana Țopa și de Lucia Braboresou, rolurile neîntrecutei artiste sunt preluate de Anny Braeschi, care în 1921 joacă pe Desdemona în Othello (cu Aurel Ghițescu în Othello), pe Sonia din Crimă și pedeapsă și pe Amalia din Hoții. Acest din urmă spectacol s-a dat din inițiativa comitetului constituit pentru ridicarea unui bust lui State Dragomir și din care făceau parte: publicistul Rudolf Șuțur Emanoil Manoliu, Aglae Pruteanu și lucrătorul tipograf Ștefan Lungu *. Într-o

cerere scrisă de cel din urmă menționat și adresată teatrului pentru a obține aprobarea spectacolului necesar procurării de fonduri, Emanoil Manoliu și Aglae Pruteanu sunt recomandați ca artiști pensionari ceea ce, din punct de vedere oficial, era o inexactitate în ceea ce o privea pe fosta parteneră a lui State Dragomir. Deducem însă că, neapărând pe scenă, publicul o considera pe artistă ieșită din cadrele active ale teatrului. Efectiv, cariera ei era sfârșită, cu toate că, după câțiva ani, revenirea temporară a bunei dispoziții de muncă o aduce iarăși pe scena dragă.

Între timp, starea de neliniște i se agravează. Artista suferea de o anxietate pe care nimic n-o putea alina. Salariul îl cheltuia aproape în întregime pentru îngrijirea medicală. Fiecare vizită a medicului la domiciliu însemna 500 lei, la care se adăugau 100 lei trăsura și alte câteva sute de lei medicamentele.

Masa i se aducea acasă: două meniuri, plătite la vechiul restaurant Tanasache, pentru toți membrii familiei.

— Asupra considerației de care se bucura artista din partea tinerelor începătoare ne sprijinim pe mărturiile artistelor emerite Margareta Baciș și Anny Braeschi.

**** Macheta era executată de sculptorul Mateescu (Arh. Stat. I-aș, Fd. T.N. dos 1015)**

Suferea că nu putea să joace, se ducea la teatru, discuta cu colegii care-i arătau același respect, asista, din fundul sălii, la câte o frântură de spectacol, se lumina urmărind un actor care dădea o imagine sinceră, convingătoare rolului. Ieșea apoi să privească spectacolul străzii, vitrinele, trecătorii care se perindau cu nepăsare. Cei mai mulți, din ce în ce mai mulți, nu mai recunoșteau în ea pe Katiușa, pe Anna Karenina, pe Marguerite Gautier, sau pe suava Ofelie... Și totuși câte un pieton mai atent, întâlnind întâmplător privirile trecătoarei cu o siluetă demnă însă cu o aparență modestă, ștearsă, rămânea intrigat de scăpărarea neobișnuită a ochilor mari, adânci.

Întorcând capul ei afla pe figura obosită un vag surâs resemnat. Știa că, admirația de altă dată a trecătorilor se preschimbase acum, la cei care o recunoșteau, în compătimire. Acest sentiment era greu de suportat. Pornea cu pași ceva mai grăbiți și, în locuința sa, căuta să-și alunge gândurile. Amintirile deveneau chinuitoare. Mai multe cărți stăteau în colțuri diferite ale odăii, începute, deschise.

Uneori, mai ales în cursul verii, pornea în vizită, cu gândul de a se odihni, la Negrești unde unul din nepoți fusese numit judecător. Însă nu avea răbdare să stea nici aici. După 2 - 3 zile pleca acasă.

O dată, în cursul unei asemenea vizite scurte, pe când artista stătea în cerdacul casei, spre amurg, o tânără învățătoare o roagă, de față fiind și alți membri ai familiei care făceau cerc în jurul ei, să povestească subiectul romanului „Anna Karenina”. Începută ca o povestire molcomă, viața eroinei tolstoiene a ajuns să-i cucerească, după câteva fraze, în chip neobișnuit, pe cei de față, căci treptat, zbuciumul femeii minate de pasiune devenea parcă mai prezent, mai viu, grație mlădierilor glasului povestitoare, grație privirilor ei care acum îi luminau chipul vădind bucuria dragostei, duioșia mamei, indignarea, deznădejdea. Actrița s-a ridicat la un moment dat de pe scaun, răspunzând cu sfâșiere șoptită când lui Vronski, când lui Karenin, când micuțului

Serioja. Gesturile îi erau puține, măsurate, firești dar elocvente, ținuta când statuară, încremenită, când frământată de patimă, de nehotărâre, de durere. Și astfel, într-un decor natural, lângă căsuța pitorească a rudelor, s-a desfășurat atunci un spectacol neobișnuit. Fără parteneri, fără decor, fără sufleur, cu un public format din 3 - 4 persoane înmărmurite de emoție, artista a jucat mai mult pentru sine rolul cu care altă dată răscolea sufletele a

mii și mii de spectatori.

În seara aceea a fost mai senină, mai reținută. A și rămas apoi câteva zile mai mult în casa primitoare a rudelor.

Între timp, Mihai Codreanu se retrăsese de la direcție, urmat de C.B. Penescu, fost pe vremuri președinte al Comitetului teatral (în spiritul vechii legi de organizare). Spre primăvara lui 1924, actrița se arată mai preocupată de mersul teatrului. Se pregătea să joace toamna unul din rolurile ei mai vechi, în februarie participă, în calitate de societară, la alegerea unui reprezentant-actor în Consiliul de administrație, în locul lui P. Petrone, care demisionase. Este ales, fiind susținut și de Aglae Pruteanu, actorul Constantin Vernescu-Vâlcea era îndeosebi un mair interpret al teatrului caragelian, admirat chiar de autorul Scrisorii pierdute. În tinerețe, își făcuse ucenicia alături de Matei Millo. În toamnă însă. – aflăm dintr-o decizie a direcției – artista era din nou bolnavă. I se acorda „un ajutor de una mie lei”. Directorul Penescu, cel care altă dată o împiedicase să ia parte la reprezentația de retragere a Aristizzei, motivează cheltuiala „având în vedere starea maladivă a d-nei Aglae Pruteanu și mijloacele restrânse ce are pentru a-și căuta sănătatea”. ** Decizia directorială este ulterior întărită de semnăturile lui G. Ibrăileanu și C. Vernescu-Vâlcea, de unde deducem că boala primei societare a teatrului ieșean era de toți cunoscută, nefiind nici recentă și nici ușoară.

— Arh. Stat. Iași, Fd. T.N., dos. 1060.

** Ibid., dos. 1060, decizia 1289/24 oct. 1924.

De atunci, deși o aflăm trecută în statele de salar cu același titlu de „societară clasa!”, numele Aglaei Pruteanu nu mai apare în nicio distribuție, pe niciun afiș, câțiva ani la rând. Au fost, poate, cei mai îndurerați ani ai vieții și cu toate că nu s-a lamentat, artista nu a încetat să dorească a reapărea pe scenă.

De altfel, în acest răstimp nu a trăit departe de atmosfera teatrului. Frecventa, uneori, spectacolele, se bucura de succesele tinerilor - pe unii din ei îi menționase în volumul de Amintiri ca elemente de viitor: „Nosec, Luca, Șubă, Ramadan, Ghițescu, Sorana Țopa, Jeana Popovici, Olga Popovici, Braeschi, Anny Braeschi, Calboreanu¹¹. Cu excepția primilor doi, care au renunțat de timpuriu la aspra carieră a scenei, artista nu s-a înșelat.

În cele din urmă, în 1928, în același an când Agatha Bârsescu, stabilită la Iași definitiv, o juca pe d-na Alving din Strigoii (cu prilejul centenarului Ibsen), Aglae Pruteanu, adunându-și forțele, concentrându-și din nou voința, are prilejul să joace iar. A fost, pentru ea, un reviriment, și un mare eveniment artistic pentru public.

Tocmai atunci revenise pe scena ieșeană un tânăr de mare talent: Nicolae Șubă, după succese care nu l-au putut totuși convinge să prindă rădăcini nici la Cluj, nici la București. Ca rol de debut i se acordă Narcis Rameau din piesa Narcis de Brachvogel, iar ca parteneră, în Marchiza de Pompadour, este desemnată Aglae Pruteanu. Era vechiul ei rol, pe care-l jucase în atâtea rânduri cu State

Dragomir. Pentru tânărul interpret dificultatea era cu atât mai mare, iar pentru glorioasa artistă era - afirmă unii - o cutezanță. Spectacolele au dezmințit însă orice îndoială. Aceeași ținută statuară, aceeași rezonanță a glasului, aceeași încordare în scena înfruntării, completată cu o patetică și spectaculoasă cădere, din înălțimea scărilor, a înmărmurit asistența și, nu mai puțin, partenerii care o considerau sleită de puteri.

Aglae Pruteanu în rolul Madame de Pompadour în piesa Narcis de Brachvogel.

O cerere de ajutor a Aglaei Pruteanu, pentru îngrijirea sănătății (1918)

O mărturie impresionantă: cererea de ajutor a actriței pensionare Elena Botez, fostă mare „cochetă” în

tinerețe - și decizia

Actorul Ghiță Dimitrescu, un talentat actor de pe vremea Aglaei Pruteanu.

Vernescu-Vâlcea, un mare interpret al teatrului caragealian, apreciat chiar de autorul Scrisorii pierdute.

Acest triumf i-a dat artistei noi aripi. Era în mai 1928. În septembrie reapare și în doamna Clara din Vlaicu Vodă, relevând aceeași vigoare, aceeași ținută de o demnitate aspră aceeași modelare a versului, aceeași stăpânire a paragrafelor și, mai ales, aceeași rară capacitate de comunicare, cu nimic mai prejos de felul cum jucase același rol în urmă cu opt ani. Pentru prima dată atunci, (împreună cu Aurel Ghițescu care era director de scenă), Aglae Pruteanu o călăuzea direct pe noua interpretă a Ancăi - Margareta Baciuc. Mai jucau în spectacol: Vernescu-Vâlcea (Costea Mușat), I.C. Damira (Spătarul Dragomir), Radu Demetrescu (Groza Moldoveanu), C. Ramadan (Moș Neagu), Bruno Braeschi (Nicodim). Urmează chiar și un rol nou: zeița Themis din piesa lui Victor Eftimiu Prometeu. Rolul fusese - avea să spună ea mai târziu - destul de ingrat, însă noul director al teatrului, profesorul Iorgu Iordan, o convinsese să-l joace.

Este epoca în care, din inițiativa și sub călăuzirea aceluiași director, teatrul ieșean intră într-o nouă etapă, ducând înainte tradițiile sale realiste, în spiritul unor probleme de viață și al unei sensibilități mai evolute.²²

Aglae Pruteanu putea contribui efectiv cu experiența și talentul ei, cu prestigiul de care se bucura față de actorii tineri, la dezvoltarea teatrului ieșean în această nouă fază și de aceea, când se aduce în fața comitetului de direcție propunerea pensionării artistei, noul director se opune. În adevăr, la 30

noiembrie 1928, se discută pentru prima dată în mod oficial scoaterea Aglaei Pruteanu din cadrele active ale instituției. Existau, firește, și anume interese care dictau

această măsură, în legătură cu eventualele avansări ce se puteau face dacă se elibera un loc de societară clasa I. Procesul verbal încheiat cu acel prilej notează însă: „După discuție, toți membrii, împreună cu dl. director sunt pentru menținerea situației actuale, întrucât trebuie să se țină seama de excepționalele merite artistice, și de serviciile mari pe care d-na Pruteanu le-a adus instituției”. În fond, sporadic cum jucase în ultima vreme, artista putea să apară pe scenă și de aci înainte, în roluri care i se potriveau, așa cum abia dovedise cu doamna Clara.

Un an și jumătate situația rămâne staționară, datorită înțelegerii și respectului față de creatorii autentici pe care l-au dovedit personalități ca profesorul Iorgu Iordan sau Mihail Sadoveanu. Totuși, încă o dată... formele sunt forme și, pe atunci, în ciuda înțelegerii superioare a valorilor artistice de care, în conducerea teatrului ieșean, dădeau dovadă mai ales cele două figuri fruntașe ale intelectualității progresiste aci menționate, nu existau derogări pentru situații sau cazuri excepționale. Simțind o surdă atmosferă neprielnică, un artist renumit ca Vernescu-Vâlcea demisionează. Luându-se act de gestul acestuia, în aceeași ședință a Comitetului se decide și pensionarea Aglaei Pruteanu pe data de 1 iunie 1930. „Comitetele se folosesc de acest prilej – se arată în procesul verbal – pentru a-și exprima întreaga admirațiune pentru talentul aceleia care a fost iala scenei ieșene și una din coloanele instituției noastre”.²³

Cum se vede, nimeni nu contesta poziția cu totul excepțională a Aglaei Pruteanu. Dimpotrivă, meritele îi erau unanim omagiate. O distincție se face, oricum, între situația sa și aceea a altor pensionați în de remarcabil merit. Faptul acesta rezultă și din unele avantaje care îi sunt create. Artista, care ceruse să se revină asupra pensionării ei, dacă nu obține rezultatul dorit, în schimb, beneficiază de o nouă dovadă a aprecierii de care se

bucura în ochii conducerii teatrului: „ținând seama de meritele sale artistice, comitetele decid a se acorda d-nei Pruteanu sub formă de gratificație o sumă echivalentă cu di

— Arh. Stat. Iași, Fd. T.N., reg. 112 c Procesul verbal 87/1928. Această încheiere e semnată pe lângă directorul Iorgu Iordan, de Mihail Sadoveanu, C. Vernescu-Vâlcea, Aurel Ghițescu, Sandu Teleajen ș.a.

*

ferenț-a dintre pensia ce i se va fixa și salariul primit până la 1 iunie” 24.

Abia după un an, pe când director al teatrului era scriitorul Ionel Teodoreanu, artista avea să ceară și acordarea unei reprezentații de retragere. Consiliul de administrație îi aprobă cererea, fixându-i în plus și un ajutor din fondul de retragere al societății în valoare de treizeci de mii lei.

Reprezentăția cerută are loc la 23 mai 1931 și pe unul din textele folosite pentru acest spectacol, interpreta scria emoționată: „1931 mai 23 - reprezentația mea de retragere cu piesele Gringoire, Săptămână luminată și ultimul act - din Dama cu camelii” *. A fost o seară tristă. Nu pentru că artista ar fi părut obosită, sleită de puteri. Dimpotrivă, un ziar scria că ea a oferit spectatorilor „ca și în trecut - momente rar întâlnite în realizarea celor trei divertismente (sic!) fiind răsplătită cu aplauze⁴. În totul însă, a fost o atmosferă grea, cauzată așa cum mărturisește același ziar, de „felul neomenesc cum a fost realizată această festivitate... Nicio floare, nicio vorbă bună pentru aceea care și astăzi întrece cu prisosință întregul bagaj de elemente feminine al scenei care ne-a chemat să înmormântăm cariera celui mai de seamă element pe care l-a avut până în zilele noastre” * *. Într-o mărturisire făcută ziariștilor, artistul Ion Morțun, venit special să-și dea concursul la spectacolul în onoarea

aceleia lângă care își făcuse ucenicia, spunea: „Trei sferturi din teatrul ieșean se datorează numai și numai muncii d-nei Pruteanu”. Și totuși, o anume răceală, o indiferență oficială se făcea simțită, spre regretul publicului.

— Arh. st. Iași, dos. 1411, Porc. verbal 9/16 april 1931. În afară de noul director, Ionel Teodoreanu, de M. Sadoveanu și de actorii A. Ghițescu și I.C. Damian, din comitet mai făceau parte acum prof. I. Iordan și poetul Demostene Botez.

****** Muzeul T.N. Buc. Notarea e făcută pe coperta textului cu săptămâna luminată.

10*

*** * *** „Opinia” cu data de 26 mai 1931.

Nicio distincție, nicio satisfacție care să încununeze gloria unei mari artiste nu se putea găsi atunci.

Arta rămânea operă de apostolat și cerea mai ales sacrificii. De aceea ni se pare semnificativ amănuntul „distincției” oficiale acordate actriței, la mai puțin de o lună după reprezentația de retragere, printr-un... proces-verbal de sechestrul din partea Primăriei, pentru „prestație”. Munca artistică prestată aproape toată viața nu era pare-se, concludentă pentru autoritățile comunale... Primind actul de sechestrul, teatrul îl înapoia percepției cu specificarea că „numită fiind pensionată, nu mai face parte din cadre” (18 iunie 1931).

Un sacrificiu din cele mai grele a însemnat însă, pentru Aglae Pruteanu, retragerea ei efectivă îndată după război: „Aș fi putut continua multă vreme - arăta artista - dacă, demonul spiritului meu critic nu mi-ar fi șoptit la cele dintâi semne de oboseală sfatul înțelept: «trebuie să te oprești la timp»”. După atâția ani de muncă supraomenească și după culmea pe care o atinsese, ar fi fost greu să întâmpine în continuare. aceeași - avalanșă de roluri, în aceeași vertiginoasă succesiune, cum se cerea

atunci, aducându-le pe toate la nivelul exigenței sale artistice atât de înalte. A preferat să apară pe scenă mult mai rar, la diferențe de ani, ținând să facă din fiecare revenire în fața publicului, o sărbătoare. O sărbătoare a conștiinței sale artistice, în primul rând. Fără disponibilități interioare de dăruire, fără acel suport moral al creației care constă în bucuria de a sluji scopurile înalte ale umanității, îndeletnicirea actorului nu este decât o profesie ca oricare alta. Aglae Pruteanu a refuzat profesia atâta vreme cât ea nu putea fi însoțită de satisfacția creației. Jucând însă la intervale de timp mai mari, bucuria artistică era trăită din plin. Procedând, în felul acesta, artista nutrea dorința de a nu fi lipsită de bucuriile creației nici după pensionare: „Mai sunt încă în destulă putere să creez anumite roluri din marele repertoriu.

În oare ași putea fi – mai bine ca oricine – la locul meu. Eu... o doresc din tot sufletul”.

Ziarele au continuat să se ocupe mai mult timp de retragerea artistei. Chiar și cotidianul „Lumea”, care după spectacol nu mai avea să revină cu niciun comentariu **, publicase înainte cu câteva zile un scurt foileton: „Rânduri vesele pentru trista retragere a artistei Aglae Pruteanu”. Cele mai avizate cuvinte sunt însă ale reputatului publicist Wratistavius care ani la rând a deținut rubrica de artă a cotidianului „Opinia”. După ce aprobă gestul artistei „neîntrecute” care „a preferat să se dea cu totul la o parte” încă de multr dovedind demnitate artistică și „mândrie extrem de impresionantă”, cronicarul adăuga: „În realitate, niciuna din cele ce au urmat în decursul anilor, n-a fost în stare să se ridice la culmea înaltă pe care a atins-o și pe care mulți ani, cu atâta vrednicie, a stat Pruteanca”. Și după ce enumeră multe creații ale interpretei, se oprește la Käthe din Heidelbergul de altă dată de W. Foerster. În acest rol, ca și în atâtea altele, „era atât de plină de voioșie și sinceră bucurie, încât timpul s-a

în rădăcinat neînlăturabil în amintirea noastră. Nicio altă artistă – oricât de bine a interpretat rolul – fie în țară, fie în Germania (da, în patria Käthei) unde am văzut (ca și la noi) interprete de primul rang, niciuna n-a ajuns la nivelul Prutencii.

Aceasta este imaginea ce i-o păstrăm, așa cum e înmagazinată cu evlavie din anii adolescenței și cum vom păstra-o totdeauna. Melodia glasului extrem de muzical, rostirea blajină și dulce a fiecărei silabe, expresia ochilor minunați și gesturile brațelor sculpturale în mișcări de prințesă diafană, Julia sau Desdemona, Ofelia sau Luisa, își ocupă nealterat locul în sufletul nostru. Reprezentația de retragere n-a fost o despărțire. Cât trăiesc acei care s-au emoționat de înalta artă a Prutencii neîntrecute, desigur

— Citatele din „Opinia”, 8 mai 1931.

****** Deși avea loc să aprecieze pe larg un spectacol de revistă: „O guriță pe întuneric”...

că va dăinui și imaginea cir nealterată în proșteime”.

După un an și mai bine, artista deprinsă o viață întreagă să respire pe scenă, deprinsă să aducă, o. dată cu intrarea ei, un freamăt de emoție în sală, simte nevoia să joace iar. Avea nevoie de teatru, de luminile miraculoase ale rampei, de acea emoție creatoare care pe actorii cu personalitate îi tonifică, le dă forță, îi face să vibreze – așa cum avea nevoie de aer.

În 1932 toamna, artista intră iar în focul preparați velor pentru a apărea la 14 decembrie în Macbeth, alături de Aurel Ghițescu și de întregul ansamblu al teatrului. Pășea pentru ultima oară pe scenă.

***** „Opinia”, 4 iunie 1931.

Concepția despre teatru **t**

SPECIFICUL CREAȚIEI

„În tot timpul carierei, fie un rol vechi sau nou, am fost în căutarea cea mai minuțioasă a adevărului și a

perfecțiunii, fiind încredințată că întotdeauna este ceva de găsit și de învățat”.

Destăinuirea aceasta a interpretei care își uimea spectatorii prin sensibilitate și intuiție ne ajută să desprindem cu maximă claritate dominantele profilului ei artistic. Accentul cade, în primul rând, asupra exprimării adevărului – prin urmare se poate vorbi de profesarea unei concepții și a unei arte profund realiste, un realism înțeles într-un chip evoluat, plin de subtilitate. Ceea ce se impune subliniat în al doilea rând este neastâmpărul creator, acea permanentă căutare tinzând la perfecțiune – caracteristică exclusivă a vocațiilor artistice excepționale. Din această trăsătură se deduce, în fine, o a treia caracteristică, un element esențial de etică profesională: dragostea devotată față de scenă, presupunând aceeași căutare, aceeași considerație față de spectatori”, în tot timpul carierei, fie un rol vechi sau nou.¹¹

De altfel, citatele numeroase cuprinse în capitolele anterioare, relevând calitățile interpretării unor roluri de răsnet, de-a lungul anilor, nu fac decât să exemplifice, să dea un contur mai nuanțat afirmațiilor de sinteză asupra artei Aglaei Pruteanu pe care intenționăm să le cuprindem aci. Părerile criticilor, ale colegilor din generații diferite, ale regizorilor, că și admirația susținută a publicului confirmă în totul rezultatele auto-observării actriței. Ea își definește cât se poate de exact natura talentului, specificul creației, în formulări limpezi, remarcabile prin tonul lor de o frustă sinceritate și capacitate de concretizare. De aceea paginile din Amintiri care se referă la propria experiență artistică sunt din cele mai prețioase și mai cuprinzătoare care s-au scris la noi în domeniul psihologiei creației. Lectura lor reține atât atenția specialistului care tinde la generalizări pe această temă, cât și a istoricului de artă. Și într-un sens și în altul, analizele Aglaei Pruteanu constituie și o contribuție științifică puțin valorificată până în

prezent.

ROLUL STUDIULUI

În adevăr, opiniile despre teatru formulate de Aglae Pruteanu, pe lângă valoarea lor de document privind laboratorul de creație al unei personalități de prim rang, au și o netăgăduită semnificație teoretică, întrucât interpreta probează o luciditate critică și o informare care o fac să depășească ținuta unor observații pur și simplu empirice. Bunăoară, deși artista recunoaște importanța intuiției artistice – și din numeroasele mărturii citate știm că ea însăși era în posesia unei excepționale capacități de intuire care o făcea să nu greșească, de la cea dintâi lectură, caracterul și intonațiile fiecărui personaj, în funcție de mediu și de situație – ea nu comite nicio clipă eroarea de a neglija importanța studiului, a jocului controlat și a înțelegerii profunde a conținutului de idei desfășurate de autorul dramatic. Dimpotrivă, accentul pus de Aglae Pruteanu asupra acestor componente specifice ale activității artistice concrete se încearcă a fi în multe rânduri fundamentat științific, interpreta dovedind, în

152 tot cazul, o cunoaștere a cercetărilor de psihologie a creației. Artista își dă seama că un rol nu reprezintă numai o înșiruire de replici, ci tinde să dezvăluie o anumită latură morală, întrupând o persoană umană ce trebuie definită, înțeleasă, în funcție de mobilurile ei sufletești. De aceea este necesară totdeauna o documentare cât mai completă asupra personajului.

Vorbind în acest sens despre piesa Floarea de pădure de Ostrovski, artista face o observație de mare importanță, ținând seama mai ales de epoca în care a creat rolul Varea din lucrarea menționată. Interpretarea trebuie să țină seama, după opinia Aglaei Pruteanu, de tendința piesei care reflectă realitatea luptei de clasă: „o clasă socială e pe ducă și o alta vrea să-i ia locul⁴⁴ (p. 152) – sunt termenii în care tălmăcește ea sensul piesei lui Ostrovski.

Firește că, astfel privită acțiunea, ea dobândește deodată un relief și o funcție socială ce depășește interesul descriptivismului, al pitorescului și, bineînțeles, al unei interpretări de strictă virtuozitate. Tot așa, Sonia din Crimă și pedeapsă este văzută ca „victimă a unei societăți ticăloase” (p. 87) iar pentru explicarea complexelor sufletești care-l duc pe Rodion Romanovici la crimă, sunt folosite descrițiile lui E. Ferri („Les criminels dans l’art et la littérature”). Fără îndoială, concluziile și ipotezele teoretice ale criminologului italian atunci de mare faimă, ne apar astăzi depășite, viciate de un punct de plecare greșit, idealist, în ce privește cauzalitatea actului antisocial. Însă faptul că artista se ține la curent cu cercetările de psihologie este de o deosebită elocvență în ce privește preocuparea ei de a aprofunda caracterele, zăgrăvind-le veridic, nu numai exterior ci până în străfundurile lor sufletești.

Poate, pentru un actor cu o personalitate mai puțin conturată, asemenea lecturi ar fi constituit prilejul alunecării în naturalismul de nuanță patologică.

Interpreta Soniei era dotată însă cu un simț critic viu, mereu prezent, care o ajută să cearnă și să evite tot ce era exagerare, neadevăr sau chiar unele situații reale, dacă înfățișarea lor era neartistică. Așa se explică faptul căr adâncind mecanismul psihologic al diverselor caractere înfățișate, artista ieșeană depășește acel verism psihologic care în teatru a fost ilustrat și justificat numai datorită forței artistice de transfigurare a unor mari personalități ca Adelaida Ristori și mai ales Eleonora Duse – aceasta din urmă contemporană cu Aglae Pruteanu. Tradiția realistă a școlii lui Millo s-a dovedit, în teatrul românesc, puternică, între altele și prin această împrejurare. În adevăr, nici Aristizza Romanescu și nici urmașa ei de care ne ocupăm, nu au fost atrase de naturalețea în sine, lipsită de semnificație umană de un ordin mai general. Millo lăsase

moștenire „vorbirea naturală și gesturile măsurate”. Eminescu, mai târziu, neplăcut impresionat de exagerarea naturalistă a unei artiste care „au jucat cu atâta barbară crudită”, exclamă: „Pentru Dumnezeu! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiștilor (...) nu credem că reprezentarea crudă a slăbiciunilor trupești este menirea artei dramatice”.

Linia moderației și a bunului gust avea deci continuitate. Aglae Pruteanu, care a avut ocazia să-l vadă pe Millo jucând, fiindu-i chiar și parteneră, și care a primit îndrumările de bază, ca interpretă, de la artiști ca Mihai Galino sau Costache Bălănescu, continuatori ai școlii realiste reprezentate de marele creator al tipurilor lui Alecsandri, accentuează, de asemenea, asupra a ceea ce ea numește „limitele naturalului”, stăruind – chiar în dese ocazii asupra acestei idei. Ea cere chiar în situațiile cele mai încordate „precizare în stările sufletești și stăpânire în limitele naturalului, fără a trece în exagerație sau în ireal” (p. 197). O interpretare inteligentă, chiar atunci când textul impune o revărsare de forță și sentimente, nu se poate realiza – considera artista

— Decât „împăcând bine forța cu naturalul, în limita

* „Curierul de Iassi”, nr. 139 din 1876.

simțămintelor omenеști”. Vorbind în alt loc despre felul cum o interpreta pe Julieta, autoarea arată că marea scenă a viziunilor pretinde o maximă tensiune nervoasă, însă „fără a cădea în exagerație, păstrând totodată măsura adevărului științific (în sensul redării exacte a zbuciumului psihic al eroinei în «scena narcoticului» – n.n.) și a estetismului scenic” (p. 144). Prin urmare, scena nu suportă neapărat ceea ce e perfect real și chiar ceea ce științific e verificat ca adevăr. Artista sesizează diferența între adevărul vieții și adevărul artistic, deci ea are în vedere specificul ogîndirii artistice a realității.

Documentarea artistului nu are ca scop imitarea, reproducerea întocmai a realității, ci crearea unor imagini artistice originale, apte a exprima sensuri umane, perspective istorice și morale cât mai cuprinzătoare. Observarea minuțioasă a comportamentului, a diverselor situații din viață - gesturi, accente, ticuri, emoții - constituie, e drept, una din preocupările predilecte ale interpretei. Niciodată însă, aceste observații nu au fost utilizate mecanic ci, odată înregistrate, ele erau supuse unui travaliu de selecție și armonizare: „pe toate mi le făuream mai bine în fantezia, în prelucrările imaginației mele”. Studiul de fiecare moment al naturii, direct sau prin intermediul cărților, era utilizat „cu voință, armonizând totul, creând caracterele”. De aceea, artista afirma pe bună dreptate că „rolurile pe care le interpretam nu erau produsul mentalității unei ființe care execută o meserie așa cum a învățat-o și i-au arătat-o alții” (p. 91), ci mai ales al imaginației creatoare sprijinită ferm pe observarea aprofundată și continuă a realității umane.

Aceste particularități care o așezau, pe drept cuvânt, pe treapta de sus a artei teatrale au fost sesizate, la vremea lor, de oamenii de specialitate. În acest sens, pe lângă aprecierile citate în capitolele precedente, vom reține aci numai câteva formulări deosebit de revelatorii, produse la mari intervale de timp. Scriind despre spectacolul întoarcerea de la Ierusalim, un ziar arăta: „talentata noastră artistă a ținut să ne dovedească din nou că niciodată nu interpretează un rol până nu pătrunde în tainele cele mai ascunse ale sufletului personajului”, adăugând apoi că aceasta era „prima și marea” ei calitate. Mult mai târziu, în 1928 **r** în cadrul unui medalion pe care i-l consacra un cunoscut și pătrunzător publicist și om de cultură *, aflăm din nou confirmată minuțiozitatea caracterizării personajelor de către Aglae Pruteanu: „dânsa nu era ca multe din celelalte artiste care să se

mulțumească să știe rolul perfect pe de rost... fără să-și dea seama de toate nuanțele în rostire și în starea suflătească a personajului ce-l interpreta. Cultura ei aleasă și sistematică, dublată printr-o inteligență și bun simț neasemuite, apoi fizicul ei de-o proporționalitate admirabilă ca și simpatia ce radia din întreaga ei alură” o ajutau să facă din orice rol „o creațiune proprie” (subl. ns.). Numai prin redarea minuțioasă, slujită de elaborare intelectuală și de controlul lucid al jocului pe fundalul unei intuiții și sensibilități fără egal – putea artista ca, în afară de grandioasa tragedie, cu gesturi teatrale și cu izbucniri de panteră „rănită” să se înfățișeze atât de mișcător „1 n piese care cuprind necazuri de toate zilele, speranțele, deziluziile și melancoliile tuturor”, știind să pună în interpretarea lor „discreție și naturalețe, strecurând în șoapte dureri înăbușite și-n schițări de gesturi – avânturi oprite după primul elan” – așa cum arăta în 1930, cu prilejul pensionării ei f criticul M. Sevăstos *.

Acest dar perfect de caracterizare, care presupune măsura și controlul rațiunii, avea să-l pună în relief, mai târziu, și scriitoarea Otilia Cazimir, într-un emoționant articol scris la moartea artistei. Admirându-i „prodigioasă intuiție artistică” și „sensibilitatea artistică miraculoasă”, autoarea necrolo

— Ion Dafin: „lașul cultural și social”, Amintiri și însemnări, Ed. „Viața românească”, vol. I, 1928, vol. II, 1929. Citatul nostru se află în vol. I, p. 213 și urm.

** „Viața românească”, nr. 4 – 5/1930 art. „V, Maximilian, Aglae Pruteanu, C, Vernescu-Vâlcea”, gutui semnala și prezența acelui „simț al măsurii, extrem de rar, care a iăcut-o să ghicească totdeauna cu precizie limita impalpabilă și nestatornică dincolo de care orice talent, oricât de mare, alunecă în cabotinaj”.

Pentru caracterizarea cât mai completă și mai apropiată a stilului interpretativ specific Aglaei Pruteanu,

vom reține deci, drept una din componentele importante, participarea intelectuală, atât în procesul elaborării imaginii artistice (prin rolul atribuit documentării), cât și în actul propriu-zis al desfășurării ei scenice. Documentarea implică, în concepția artistei, mai ales studiul minuțios al naturii umane în variatele ei manifestări. E vorba însă de un studiu efectuat în chip permanent și nu neapărat pentru fiecare rol în parte, ajutat de multe ori prin lectura unor lucrări istorice, sau științifice.

Am insistat asupra acestei caracteristici a creației sale pentru că o anumită predispoziție romantică spre necunoscut și spectaculos contribuie, atunci când e vorba de personalități deosebite, la crearea unor legende care, de cele mai multe ori, pornind de la amănunte mai puțin sau de loc semnificative, denaturează adevărul.

Pseudoteo Tia romantică a talentului, răspândită într-o vreme și în mediile noastre intelectuale, a generat o concepție oarecum naivă, vulgarizatoare, științificește inexactă, asupra dotației artistice. Un mare talent poate fi oricât de bizar, dezordonat, ignorant și neapărat sărac, păreau a spune nenumăratele anecdote care circulau mai ales în trecut, acreditate, la origine, de unii esteți ai burgheziei.

Așa a fost exaltată în trecut boala (și sărăcia) lui Eminescu, ca o fatalitate impusă de realizarea geniului său; pe unii i-a tentat să descopere neștiute filiații între arta lui Caragiale și efemera lui ocupație de berar; unor mari actori ca I. Petrescu sau Iancu Brezeanu li se aplauda presupusa indiferență

— Otilia Cazimir, A murit și Aglae Pruteanu, Revista Fundațiilor, nr. 5/1941.

față de noțiunile elementare de cultură. Este și acesta un mod, firește rudimentar, de a amplifica meritele unui talent, făcând abstracție de celelalte calități care ar

contrazice falsa concepție despre „dotați a „artistică văzută exclusiv ca efectul unei inspirații extraterestre. În felul acesta au căutat s-o „omagieze” și pe Aglae Pruteanu unii spectatori sau ziariști. Artista noastră a contrazis însă cu vehemență temeinicia unor asemenea opinii diletantiste. În realitate, ea continua pleiada strălucită a marilor noștri actori cultivați, începând cu Millo și Pascaly, continuând cu Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu, M. Galino, apoi cu cei din generația sa: Petre Sturdza, P. Liciu, C. Nottara, State Dragomir, C.B. Penel, sau a unor urmași ca Maria Filotti, Șt. Braborescu, I. Manolescu, Lucia Sturdza Bulândra și atâția alții. Împotriva rutinei, a anchilozei meșteșugărești, interpreta ieșeană reacționase, cum știm, încă din primii ani de carieră, luptând pentru promovarea noului, pentru un teatru bogat în idei, de ample semnificația umane și sociale. Ea a confirmat că talentul nu presupune numai predispoziții native, oricât de bogate ar fi ele, ci și cultivarea lor neîntreruptă. În plin succes, la începutul carierei, când și colegii cei mai vârstnici și de obicei mai rezervați în păreri întrezăreau în tânăra oare abia împlinise cinci ani de teatru o veritabilă „stea”, aceasta se arăta încă îngrijorată de munca necesară perfecționării, căci îi era teamă de stagnare și de comoditatea unei profesii înțeleasă îngust, rutinier: „Cât pentru mine – avea ea să recunoască mai târziu – toate aceste succese de începătoare – ca element prim în teatru – nu mă mulțumeau de loc, dându-mi seama că talentul meu e încă în formație”. P. 72)

Totdeauna, artista a fost convinsă că talentul

nu suplinește munca desfășurată continuu pentru o disciplină severă a mijloacelor artistice. „Având toate aceste însușiri naturale: dicție, voce armonioasă, pronunțare corectă, respirarea bună, temperament etc., nu am fost nicidecum recalcitrantă preceptelor binevoitoare

ale științei, ci veșnic am fost

158 atentă, ocupându-mă și învățând neconținut, tot ce putea să fie folositor îndeletnicirii mele artistice. Principalele scrieri despre studiul literaturii dramatice nu mi sunt necunoscute". Interpreta ia în considerare, cum s-a văzut, semnificația socială a tipurilor, acordându-și interpretarea în funcție de mesajul piesei, în funcție de stilul epocii, al dramei și de specificul autorului. Ea valorifică, de pildă, nota specific rusească a teatrului lui Ostrovski și consideră că interpretarea lui presupune aprofundarea „comportamentului cât și a problematicii caracteristice climatului economic și moral al Rusiei țariste”. „Datorită vecinătății - consideră cea care o interpreta pe Varea din Floarea de pădure - aceste tipuri și moravuri le-au prins foarte ușor artiștii noștri”. Cu totul alte atribute au „albele eroine ale lui Shakespeare” cărora ea le-a dat, de asemenea, o adâncă expresivitate și valoare umană și analiza minuțioasă pe care Aglae Pruteanu ne-a lăsat-o asupra interpretării lui Hamlet de către State Dragomir și asupra felului cum ea însăși a înțeles rolul Ofeliei reprezintă, după câte cunoaștem, un adevărat caiet de regie a capodoperei shakespeariene în literatura noastră de specialitate. Este vrednic de subliniat că actrița a sesizat acele resorturi obiective, vehement acuzatoare în planul moral și social, datorită cărora mult comentatul personaj - prinț al Danemarcei - dobândește relief și semnificația unui autentic exponent al umanismului. Hamlet este văzut ca un erou înzestrat cu o „uriașă energie sufletească”, care realizează tragicul situațiilor printr-o neînvinsă forță a cugetării. Este o concepție modernă, opusă valorificării de esență romantică a personajului, curentă pe atunci și perpetuată multă vreme după aceea. Cu toate că, influențată probabil de unele comentarii livești, actrița caută să integreze, la un moment dat, în contextul acestei concepții presupusa

abulie a lui Hamlet, un fapt pozitiv și de necontestat rămâne convingerea că acest personaj întrupează „cugetarea și acțiunea, supuse judecății superioare”, că sufletul său „nu mai e misterios și de neînțeles” și că nebunia eroului era relativă, raportându-ne numai la optica mediului putred al Curții. Viziunea umbrei este explicată în afara oricărui misticism ca efectul unei surexcitări nervoase (mai ales în scena cu regina, după ce privește portretele celor doi frați). La fel, descriind felul în care o înțelegea pe Ofelia, artista – după ce înșiruie toate calitățile fizice și psihice cerute de rol – atrage atenția asupra complexității și profunzimii acestui personaj, asupra a ceea ce ea numește „sentimentul tragic înnăscut”. Fără puterea de a exprima acest sentiment, accentuat de nevinovăția și sinceritatea fiicei lui Polonius, „rolul va pierde din însemnătatea lui sau va fi ridicol și distractiv ca un rol de operetă” pentru că – aici actrița reia o. nouă observație de finețe – „de la sublim la ridicul nu e decât un pas”. Acest „sentiment tragic înnăscut” al Ofeliei, la care se referă Aglae Pruteanu, nu este însă altceva decât expresia cea mai mișcătoare a umanității pângărite de necinste și crimă. Este vorba deci, potrivit concepției interpretei, nu de o dramă pur personală (în care caz se poate ușor aluneca de la sublim la ridicul, ținând seama de situații) ci de una cu semnificații mai largi – și actrița se referă la câteva citate revelatoare: „În lumea aceasta sunt mari răutăți” – suspină Ofelia, ființa care nu cunoscuse „noianul de rele din jurul ei”, aceeași definită de Laerte prin cuvintele: „toate gândurile negre, toate pasiunile infernului ea le preface în tot ce poate fi grație și duioșie...”

În aceeași ordine de idei, referindu-ne la importanța acordată de Aglae Pruteanu studiului, conceperii intelectuale a personajelor, am putea aduce ca exemplu fiecare rol important despre care au rămas mărturii. Nu

vom adăuga însă aici decât o singură dovadă revelatoare a unei superioare orientări în interpretare, în funcție de coordonatele textului, mai precis în funcție de scopurile pe care și le propune autorul, operând la nivelul epocii sale. Artista ieșeană sesizează, în adevăr, la primul contact cu o operă de Ibsen, noutatea pe care o aducea acest autor, prin care piesele lui „se deosebeau fundamental de toate celelalte” cunoscute până atunci. „Am văzut imediat profunda deosebire de concepție a teatrului lui Ibsen. Cu mare admirație, am ajuns să pătrund înțelesul subiectului și să urmez firul cugetării autorului. Atunci am văzut că pot urma desfășurarea acțiunii numai prin puterea gândirii și a sentimentelor lăuntrice, singurele conducătoare în forma de exteriorizare a personajului” (p. 169). În consecință, interpretează (pentru prima dată în țara noastră) Nora, punând accentul pe interiorizare, reliefând nu numai sentimente, dar și evoluția gândirii personajului printr-un joc concentrat, stăpânit, sobru, notele exterioare, pitorești, fiind estompate.

Ponderea deosebită a factorului intelectual se manifestă însă, așa cum arătam mai sus, nu numai în procesul elaborării imaginii artistice, ci și în actul propriu-zis al interpretării. Tocmai mărturiile actriței asupra acestui punct constituie o contribuție din cele mai prețioase la studierea psihologiei creației actoricești.

DEDUBLAREA ARTISTICĂ

Munca în teatru presupune o luptă continuă pe diverse planuri. Dintre toate, deși condițiile materiale și mediul ambiant erau pe atunci atât de puțin propice creației, totuși partea cea mai grea – consideră interpreta Norei – este lupta pe care actorul de talent o dă cu sine însuși: „În primul loc (lupți) cu tine însuți, cu eul tău care se dedublează, pe care trebuie să-l urmărești, să-l controlezi, să-l critici, să-l stăpânești, să-l chinuiești chiar”.

Aglae Pruteanu se înscrie aici în linia tradițională a

școlii realiste dezvoltate în teatrul românesc începând cu Millo - care deosebea vocația dramatică, adică simpla dispoziție sau îndemânare.

11 - Aglae Pruteanu de talent, acesta implicând stăpânirea meșteșugului, deci muncă, răbdare, studiu. Eminescu, apoi Caragiale, au sprijinit, aducând noi argumente, ideea dedublării actorului în momentul creației, vorbind despre contopirea, în persoana sa, a unui instrument și a instrumentistului²⁵. Autorul Scrisorii pierdute menționează chiar binecunoscutul paradox al lui

Diderot (reluat, după mai mult de 120 de ani, de actorul francez C. Coquelin-ainé) potrivit căruia, pentru a emoționa, artistul nu trebuie el însuși să fie emoționat, ci să execute numai, prin mijlocirea instrumentului (corpul), ceea ce îi poruncește rațiunea sa artistică, orientată de studiul amănunțit al comportamentelor. (Aristizza Romanescu, model și călăuză a Aglaei Pruteanu în anii începuturilor carierei, împărtășea un punct de vedere similar*).

Teoria lui Diderot-Coquelin a fost temelia pe oare s-a dezvoltat stilul deosebit >al artei teatrale f franceze, caracterizat printr-un realism măsurat, fără efecte violente, prin claritate și finețe, prin gestul stilizat, printr-o plastică armonioasă, distinsă, rezultat al unui meșteșug îndelung șlefuit. Accentul pus pe tehnică nu primea însă întregirea afectivă corespunzătoare, decât în cazurile aparte ale temperamentelor artistice de mare forță.

Teatrul acesta, numit uneori „teatru de reprezentare” și-a avut importanța și rolul său considerabil în ceea ce privește cultivarea glasului, a vorbirii (dicțiune, frazare), a gestului și a atitudinii. Interpretarea devenea astfel, în mare măsură, o chestiune de virtuozitate tehnică și - după un număr mai mare de reprezentații - actorul putea executa la perfecție desenul stabilit al vorbirii, gesturilor, mișcării, chiar fără o participare mai adâncă. Fără îndoială

că Aristizza Romanescu, elevă, o vreme, a unor maștri ca Got și Delaunay, a folosit din plin aceste învățăminte, depășind totuși, prin temperamentul său, cadrul strictei tehniciții. Contactul cu școala italiană a

Eleonorei Duse sau cu actorii de la „Burgtheater”.

— Mircea Mancaș, Op. cit., p. 146 și 152.

din Viena - mai ales impresia pe care i-a lăsat-o celebra tragediană Wolter - au condus-o la o sinteză originală, la un stil personal, inimitabil, ducând mai departe linia realistă a teatrului românesc, după Millo și Gr. Manolescu. Nota dominantă a jocului ei rămânea, însă, finețea și nuanțarea extrem de bogată, obținută printr-o elaborare rațională mai marcată - ceea ce nu exclude emoționabilitatea.

Acordând aceeași atenție tehnicii, Aglae Pruteanu se afirmă totuși ca o personalitate distinctă. Ea este în același timp mai intuitivă, datorită sensibilității, dar și mai controlată în cursul interpretării. Apreciind necesitatea imperioasă a studierii multilaterale a personajelor, urmașa Aristizzei rămâne dominată de o sensibilitate care i-a uimit pe toți cei ce au cunoscut-o. De aceea, dedublarea eului în cursul interpretării unui rol are la ea un alt specific. „Eram stăpână pe mine, având toată liniștea pe care mi-o impuneam prin voință, pentru a veghea și a fi atentă la ceea ce spuneam, controlându-mi totodată toate mișcările mele și ale celor dimprejurul meu, criticându-mi interpretarea și supraveghind pe a partenerilor mei” - își amintește artista impresiile debutului (1885). „Vrasăzică, din prima zi am făcut ceea ce am făcut mereu de-aci înainte, fără întrerupere” (p. 20, subl. ns.). Această voință pe care și-o impunea nu îndepărta emoția ei, dimpotrivă, contribuia la intensificarea ei în momentele culminante ale rolului. Deci o maximă sensibilitate, condusă și controlată de o voință puternică - iată ceea ce-i caracteriza interpretările. În repetate rânduri, reluând aceeași idee,

artista¹ face deosebirea între jocul automat și cel controlat, subliniind superioritatea celui de-al doilea. Studiul minuțios și prelungit, exercițiul permanent al însușirilor fizice, repetițiile dese, înlesnesc, fără îndoială, buna interpretare. Dar studiul nu trebuie să se oprească însă la tehnică. Teatrul numit „de reprezentare” conduce, în mod obișnuit, la virtuozitatea tehnică, executarea rolului, după un număr oarecare de repetiții și spectacole, rămânând

11*

mai ales în seama automatismului psihofizic. Aglae

Pruteanu preferă jocul controlat și ori de câte ori ar fi jucat un rol, mai ales unul care presupunea o mare tensiune nervoasă, avea „cea mai mare grijă, nelăsând nimic în seama obișnuinței și a exercițiului” (p. 218). După primii pași pe scenă, starea de nervozitate prealabilă dispărea și îndată „rațiunea judicioasă își lua locul, sub stăpânirea căreia îmi conduceam întotdeauna acțiunea în scenă”. Alți actori își stăpânesc mai greu temperamentul și, furați de pasiunile personajului, provoacă accidente și situații neprevăzute”.

Această tensiune nervoasă nu-i neapărat o dovadă a „trăirii” rolului, pentru bunul motiv că emoția artistică transmisă publicului nu coincide total și exclusiv cu starea de surescitare a interpretului sau – altfel exprimat – emoția pe plan fiziologic nu-i suficientă pentru declanșarea emoției artistice.

Structura sufletească complexă îi permitea însă Aglaei Pruteanu o dedublare de autentic caracter creator, nu numai în perioada pregătirii rolului, când imaginea artistică este abia în curs de cristalizare, ci chiar și în cursul spectacolelor. Ea putea ca în același timp să vibreze, identificându-se cu personajul și să-și supravegheze jocul, intervenind în sensul gradării sentimentelor, al pregătirii efectelor, ori al acomodării cu

partenerii. Într-o mărturie citată de noi într-un capitol precedent, Petre Sturdza scotea în evidență, ca o trăsătură caracteristică a jocului Aristizzei, virtuozitatea prin care partenera lui Manolescu „reușea să-și entuziasmeze spectatorii”, în timp ce, la Aglae Pruteanu remarcă în primul rând „temperamentul ei deosebit, profunzimea sufletească” prin care își copleșea spectatorii, emoționându-i dincolo de limitele acelei sensibilități mai zgomotoase, superficiale, elementare, a meșteșugului de melodramă”. Autocontrolul asupra căruia insista artista ieșeană echivalează cu dirijarea

— Aristizza povestește, bunăoară, cum l-a rănit pe Nottara (înțepându-l prin zale) într-o piesă de Sardou unde eroina trebuie să-și lovească adversarul cu un pumnal.

****** P. Sturdza, op. cit., pp. 108, 96, 174, 163, 145 etc.

conștientă a naturii creatoare a actorului către acea stare propice trăirii adevărate a rolului, adică creării „vieții spiritului omenesc” vizată de sistemul lui Stanislavski. Interpreta Julietei, în dirijarea conduitei ei scenice, pornea de la identificarea deplină cu personajul: „de mult, Julieta era ascunsă în adâncul inimii mele... Toată exaltarea simțirii mele mă ajuta de minune în acest rol. Nicio greutate, nicio efortare n-am simțit, ca de obicei, înainte de spectacol, ci un fel de voluptate, de dulce fericire în care mă confundam cu eroina mea, uitându-mă pe mine (...). Că îmi plăcea rolul și că mă simțeam la locul meu, aceasta nu era de-ajuns și nu era un cuvânt ca să plac și eu publicului”. P. 142) Sentimentul subiectiv de confundare cu personajul trebuie ajutat obiectiv prin controlul tuturor însușirilor de expresie. De aceea, amintind de scena balconului, interpreta precizează și mijloacele «artistice ce trebuiau, într-un anumit mod, utilizate de ea aici, și accentuează necesitatea căldurii și a impostăției vocale. Tot așa, referindu-se la scena narcoticului, ea arăta că „frumusețea și bogăția de efecte...

nu trebuie judecată după debitarea cuvintelor și executarea acțiunii în mod mecanic numai, ci după puterea de gândire și de simțire a artistei". Ca atare, adaugă interpreta, „dându-mi seama de lucrul acesta și având puterea necesară acțiunii, am păstrat proporțiile care se cer imperios", având grija, ca și în scena viziunilor să joace „fără a cădea în exagerație, păstrând (...) măsura adevărului" (p. 144 – subl. ns.). În absența acestui control aplicat permanent asupra sensibilității, însăși sensibilitatea în sine nu aduce efectele corespunzătoare. Cu alte cuvinte, sensibilitatea sporește tocmai prin controlul și stăpânirea ei. Nu-i vorba de niciun paradox, ci de o deosebit de ascuțită observație psihologică. Fără măsură și fără dirijarea armonioasă, moment cu moment, a. calităților fizice și sufletești, totul „rămâne o simplă încercare fără valoare – vorbesc pentru cunoscătorii de artă, nu pentru cei care iau numai partea superficială a unui spectacol" (p. 144).

Astfel se explică aprecierile superlative aduse întrupărilor ei scenice, chiar «atunci când ele sunt privite din unghiuri diferite. Un critic sublinia că în jurul ei „o grație sufletească plutește (...) atunci când e copilă". Din amestecul grației ingenuie și a feminității „avem o plăpândă Desdemonă sau o fermecătoare Julieta... Victimă sau eroină, d-na Aglae Pruteanu emoționează cu putere până la magie". Vorbind de aceleași roluri, un alt comentator exigent – e vorba de Topârceanu – scotea în relief perfecțiunea artistică a atitudinii, a gestului, care ar fi meritat să fie „eternizate în marmură". Chiar un cronicar care a dovedit, într-o împrejurare menționată de noi la locul cuvenit, o severitate excesivă și oarecare parțialitate – ziaristul Socor – era nevoit să recunoască atât „vigoarea talentului" cât și surprinzător de exacta proprietate a mijloacelor de expresie: „Lelia (din piesa Sullivan de Melleville) are a-și manifesta surprinderile și sentimentele

sale numai prin gesturi involuntare și spontane și mimică. Și (actrița) a reușit cu o strălucire pe care orice mare interpretă ar fi invidiat-o”.

ROLUL SENSIBILITĂȚII

Tehnica este însă asimilată sensibilității ei organice, structurale. „Jocul d-nei Pruteanu e poezie – o poezie în care e muzică, colorit și temperament și care vibrează până-n adâncul spectatorilor” – observa istoriograful C. Săteanu. Și poezia presupune, cum s-a arătat de atâtea ori, o asemenea organizare a sistemului de simboluri și de idei, încât nimeni nu ar putea determina unde sfârșește rolul sensibilității artistului, al receptivității sale native, amplificată prin cultură și prin exercițiu, și unde începe rolul meșteșugului propriu-zis, vizând natura și ordonarea tropilor, limba, orozodia.

Nu este lipsit de interes amănuntul că Aglae Pruteanu, poetă neîntrecută a trăirii scenice, a scris și versuri, nu la nivelul creațiilor din teatru, dar esențial și semnificativ rămâne faptul că această coardă a sensibilității se dovedea și aici prezentă, în creația lirică, răspunzând unei certe trebuințe lăuntrice.

Sensibilitatea artistei ieșene a fost considerată un fenomen unic în teatrul românesc. Ea s-a împletit, în adevăr, într-un mod subtil și permanent cu celălalt aspect: controlul logic, procesul elaborării artistice căpătând astfel note aparte. Însă pentru spectator, ceea ce rămâne, ceea ce apărea pregnant în interpretările actriței era excepționala forță de comunicare dincolo de cuvinte și de ambianța scenică, o putere de emoționare în care nu se putea recunoaște nimic deliberat, învățat, lipsit de spontaneitate.

Unii actori parcurg etapele familiarizării cu rolul într-un chip mai laborios, alții – și Aglae Pruteanu era dintre aceștia – mai direct, și mai repede, aparent fără frământare, îndoieli și întoarceri din drum. Scurtarea

perioadei de asimilare intelectuală a datelor unui personaj nu poate constitui dovada cerebralității mai restrânse, în avantajul intuiției și al factorului emoțional, dimpotrivă, această particularitate pledează, după opinia noastră, în favoarea recunoașterii unui grad superior în activitatea funcțiunilor de cunoaștere: atenția, memoria, imaginația, gândirea etc.

Tocmai pentru că jocul său nu se baza exclusiv pe intuiție, Aglae Pruteanu crea de fiecare dată personaje deosebite unul de altul, respingând tiparele fixe, consacrate prin uzanță, potrivit categorisirilor rigide, simplificatoare: ingenuă, subretă, jună primă, ducă ș.c. Valorificând profilul aparte al fiecărui personaj în funcție de poziția socială, de educație, aspirații, coordonate psihice ca și de problematica întregii piese, artista s-a situat în rândurile interpreților de valoare care, rămânând originali prin concepție și prin profunzimea explorării sufletești, refuză orice manierism, orice „școală” în înțelesul de procedeu exterior. Individualizarea artistică bazată pe documentare și pe folosirea adecvată a mijloacelor de expresie, a îndepărtat pericolul repetării tipurilor: „din această cauză nu eram monotonă în interpretare, ca unii actori care sunt veșnic aceiași, în toate rolurile” (p. 125). „Fiecare cuvânt, fiecare situație avea un ecou îndepărtat răstrânt în mintea mea, având totodată imaginea ființei pe care trebuia s-o interpretez și a celorlalte personaje, pe care le vedeam în închipuirea mea ca într-o oglindă... Bineînțeles, cizelarea și perfecționarea veneau pe urmă, dar prima impresie, căpătată în sensul de mai sus, era cea mai bună și cea mai hotărâtoare”. Căutând să-și explice această capacitate de intuire, care li se părea surprinzătoare chiar unor interpreți încercați în tainele meșteșugului, cum erau colegii ei, artista recurge la opiniile unor oameni de știință, și-l citează, între alții, pe Th. Ribot. Pornind de la

numeroase cazuri concrete, psihologul francez ajungea la concluzia că intuiția artistică, elementul cel mai de seamă în definirea talentului, se formează în timp, printr-o selecțiune a însușirilor specifice, de-a lungul câtorva generații. Chiar dacă explicația genetică nu ne apare astăzi suficient de concludentă în termenii arătați, reținem doar, ca fiind deosebit de semnificativă, străduința artistei de a se situa pe terenul solid al cauzalității științifice în definirea

*

acelor însușiri pe care mulți preferau să le socotească misterioase, învăluite într-un nimb transcendent. Ea refuza deci interpretarea artei în spirit idealist, ceea ce aruncă o lumină și mai puternică asupra ponderii pe care o avea în structura sa artistică latura rațională, sprijinită ferm pe reflectarea obiectivă a realității.

Aglae Pruteanu contrazice, și prin felul ei de lucru și prin părerile ce le enunță, acea concepție naiyromantică și, desigur, vulgarizatoare, a talentului transă, aproape de hipnoză, care s-ar explica prin el însuși, în afară de orice participare sau intervenție de ordin intelectual. E drept că, datorită intuiției.

168 ea putea intra deodată în rol, chiar de la întâia lectură. Dar intuiția se referă ea însăși la capacitatea de a înțelege și a gândi, descoperind un adevăr în mod direct și imediat, în baza experienței și a cunoștințelor anterior însușite. Ea însăși este, deci, o particularitate a intelectului, în primul rând. Intuiția o ajuta pe artista noastră să vadă de la prima lectură, „ca într-o oglindă”, personajul pe care avea să-l interpreteze, în plină acțiune, alături de ceilalți eroi ai piesei. Dar acest proces minunat se însoțea de controlul gândirii și dacă, așa cum singură mărturisește, interpreta nu a simțit „nicio greutate în concepția unui rol oricât de dificil”, aceasta se datora în

bună măsură faptului că, Jirul gândirii urmărea ideea corect și ordonat, fără sfortare și în chip natural". Ea nu se abandona orbește unui sentiment sau unei porniri, discernământul critic însoțindu-i permanent trăirea. De aceea, spre deosebire de majoritatea interpreților, actrița nu avea nevoie să-și însemne pe text indicațiile de joc, acestea fiind „bine întipărite și pentru totdeauna neuitate, pentru că erau gândite, bine cumpănite și înregistrate în minte". Și totuși, în cursul interpretării, urmărind logic evoluția rolului, găsea totdeauna acea forță lăuntrică, acea putere de concentrare care o făcea să trăiască profund toate stările sufletești ale personajului, în așa mod încât atingea cele mai intime corzi ale sensibilității. Îmbinarea armonioasă a celor două atitudini față de personaj, una de ordin subiectiv și cealaltă de ordin obiectiv, critic, ambele la un nivel superior, constituie trăsătura esențială, definitorie, a interpretei care explică în cea mai înaltă măsură proteismul aparițiilor ei scenice.

Munca de cizelare a creației se desfășura totuși intensiv. După ce, la prima repetiție citea rolul cu foarte multă - atenție, urmărind cu aceeași atenție întreaga piesă, urma, iacasă", citirea stăruitoare" a textului „pentru a îi stăpâna pe cuvinte cum eram stăpână pe acțiune". În acest sens interpreta nu a neglijat niciodată un rol", având aceeași grijă și atenție pentru un rol mic sau care nu-mi plăcea ca și pentru unul mare și frumos¹ (p. 127). Totdeauna lectura repetată și atentă era însoțită de adâncirea fiecărui paragraf și fiecărei replici în dezvoltarea acțiunii. Uneori, munca aceasta se prelungea târziu, noaptea, interpreta fiind de părere că numai repetițiile de la teatru, cu ansamblul, nu puteau fi satisfăcătoare: „pentru mine era mai folositor să pierd o repetiție, decât să pierd timpul pentru studiul și meditația rolului¹¹. De altfel oricărei piese nu i se putea rezerva pe atunci decât un număr minim de repetiții, adesea trebuind

să se joace chiar două premiere săptămânal. În astfel de condiții, toată greutatea apăsa asupra protagoniștilor, studiul individual al rolului rămânând să completeze și să adâncească folosul repetițiilor de ansamblu. „Oricât de scurt ar fi fost timpul și oricât de puține repetiții aș fi avut, ardoarea și voința cu care îmi învățam rolul completeau toate lipsurile¹¹ (p. 127).

Calităților intelectuale și afective li se «adăugau, în crearea diverselor roluri, însușirile fizice sau – cum scrie autoarea Amintirilor – „partea tehnică a «instrumentului» care este însuși actorul, adică propriul său corp, pe care la porunca inteligenței îl face să vibreze așa cum știe și cum poate, cuprinzând astfel, în interpretare, gândirea autorului¹¹. Aglae Pruteanu a fost, și sub acest raport, favorizată de natură. Dacă Aristizza Romanescu a fost, pentru unele roluri, dezavantajată de fizic, urmașa sa îmbina temperamentul și intuiția exactă cu o înfățișare de care toți contemporanii, fără excepție, vorbesc cu admirație. Fotografiile – puține câte s-au păstrat („aveam oroare de fotografiat¹¹, avea să remarce ea mai târziu) cele de maturitate ca și cele din tinerețe ne dezvăluie un profil clasic, cu linii proporționate și bine marcate, cu un oval pus în valoare de părul negru ce-l încadra, de bărbia voluntară și, mai ales, de ochii mari, migdalați, care dădeau figurii expresii din cele mai felurite, de la inocență la pasiunea incandescentă, de la gingășie la severitate sau la bucuria strălucitoare și la satisfacția triumfului. Marea mobilitate a expresiei se explică și prin caracterul scenic al liniilor feței: ochii depărtați, nările marcate, cu nasul puțin în sus, ceea ce dă eleganță și prospețime figurii, buzele cu un contur reliefat și sprâncenele subliniind arcada, însă distanțate atât cât să nu-i înăsprească privirea. Nu-i vorba însă de o frumusețe glacială, ca în pozele pretinselor vedete, cu trăsături standardizate după canoanele unei efemere mode. Aglae Pruteanu a fost, în adevăr, frumoasă,

însă această însușire era depășită de latențele unei expresivități greu de redat în cuvinte. „Rar s-a văzut nu numai în teatrul românesc, dar în cele mai mari centre artistice europene, o artistă cu o variabilitate de organ, gest, mișcare, expresie conformă personajelor ce le trăiește pe scenă” - arăta un comentator în 1903. Armonia trăsăturilor și linia delicată a siluetei erau și mai mult puse în valoare prin mișcare, când interpreta era minată de zbuciumul vreunei eroine, de resemnarea sau de speranța și revolta izbăvitoare. Atunci nu numai expresivitatea plastică era evidentă, ci și cea auditivă, datorită glasului, dicțiunii, frazării, apte să scoată la suprafață, cu discreție, nuanțe infime ale adâncurilor sufletești. În ceea ce privește timbrul, trebuie să arătăm că nu există articol critic sau orice fel de relatare, fie scrisă ori orală, asupra meritelor interpretei - începând cu primii ani de teatru, despre care își amintea Aristizza Romanescu și sfârșind cu amintirile recent publicate ale unor artiști ca Maria Filotti și Ion Manolescu - fără să cuprindă referiri pline de admirație și chiar de uimire despre vocea unică a marei urmașe, și sub acest raport, a Aristizzei. „Dicțiunea clară, timbru sonor și dulce, frazare corectă, pătrundere până-n adâncul rolului, mlădiere în mișcare, eleganță în gest¹¹ - în acești termeni rezumă, încă din 1903, un observator competent, și de obicei rezervat în păreri, poetul Mihai Codreanu, calitățile care făceau din artista ieșeană „o stea de întâia mărime pe cerul

— Gh, Râpeanu, în revista „Carmen Sylva”, 5/1903.

scenei românești¹¹, iar din fiecare apariție a ei în public „un triumf”. În Desdemona, arăta ziaristul Steuerman-Rodion, interpreta avea o inocență care „mișca până la lacrimi, vocea dulce și armonioasă, privirea fascinatoare și nevinovată, obrajii palizi...¹¹ În Julieta se remarca la fel „grația, vocea, mlădierea, frumusețea, simțirea artistică”. Contopirea atâtor însușiri o apropiau pe

interpretă de trăirea autentică, reală, făcându-i pe spectatori să remarce diferența de stil față de jocul exterior, „teatral” al multora din artiștii vremii: „D-na Aglae Theodoru este prea puțin teatrala, prea puțin în ceea ce privește tonul recitativ și jocul exagerat admis poate de mulți în cariera teatrală”. Interpreta de mare pătrundere realistă și de excepțională forță comunicativă, sobră și mișcătoare prin omenescul situat la

polul opus al teatralismului declamator, avea „glas de cântec” în Zâna florilor din înșir-te mărgărite (aprecierea cronicarului Rinaldo), sau – cum se arată cu un alt prilej – folosea „glasul ei melodic cu acea intonație care constituie cea mai plăcută și expresivă muzicalitate dramatică” ** în comedie ca și în dramă, nuanțând drăgălășenia feciorelnică sau cochetăria, drama clasică în versuri, sau conflictele moderne, care presupun interiorizare. Comentatorul de la „Opinia” elogia la fel, la retragerea actriței, „melodia glasului extrem de muzical, rostirea blajină și dulce a fiecărei silabe, expresia ochilor minunați și gesturile brațelor sculpturale”... Un altul scria, referindu-se la rolul Gettei din Fântâna Blariduziei: „Vorba ei te mângâie, gestul te dezmiardă” *. „Cuvântul rostit de ea era și fluid și palpabil” – avea să scrie Otilia Cazimir la moartea artistei. „Nu voi uita niciodată glasul Prutencii, un glas vibrant și răscolitor ce te cucerea”, nota Maria

* „Evenimentul” din 19 febr. 1902, Cronica Politică: și fustiție (La rôbè rouge) de Brioux.

** „Rampa” din 26 febr. și 3 mart, 1912

*** „Opinia” V 23 oct, 1915.

Filotti. Citatele ar putea urma în felul acesta încă multe pagini. Ele ne apropie și mai mult personalitatea interpretei și ne înlesnesc cunoașterea retrospectivă a specificului unor creații răsunătoare din care am amintit aici numai câteva.

CÂTEVA ROLURI

Interesant și totodată instructiv ar fi să putem avea o idee mai limpede de felul în care artista își stăpânea și își folosea însușirile subliniate de toți comentatorii întrupărilor ei scenice. În locul imaginii concrete și imediate, greu de înlocuit prin descrieri sau prin puținele fotografii ce ni s-au păstrat, avem câteva mărturisiri ale interpretei. Se poate deduce din acestea măcar modul în care concepea ea acordarea ideii artistice a piesei și a rolului, cu imaginea făurită scenic prin colaborarea tuturor mijloacelor expresive amintite. Artista arată, ele exemplu, că în 1908 a jucat într-o piesă de Leopold Kampf: înainte. Era o piesă cu tendințe revoluționare și eroina, Ana Riskanskaia, împletește propria ei viață ou cauza revoluției. Era vorba, așadar, de o eroină cu un orizont mai larg, cu o voință puternică, depășind net. prin complexitatea trăirilor, problemele puse de personajele obișnuitelor drame burgheze. Interpreta a sesizat această caracteristică și a izbutit să desfășoare în mod convingător hotărârea și elanul luptătoarei, fără a lipsi personajul de feminitate, de ecourile dragostei și ale suferinței ei atât de omeneste. „Scena culminantă din actul final e extrem de greu de redat, când, după înfrigurarea așteptării, vine certitudinea că Vasia, iubitul ei tovarăș, e pierdut și el, strivit de bomba pe care o aude explodând. În stradă... Se cer mulți nervi, multă

— Am ales teatrul, de Maria Filotti, Buc., E.P.L., 1960. p. 53.

energie și mai cu seamă precizare în stările sufletești și stăpânire în limitele naturalului, fără a trece în exagerație sau în ireal” (subl. ns.). În stăpânirea acestor mijloace de transpunere în rol, interpreta a trecut ușor de la trăirea autentică a „celor mai sfâșietoare dureri sufletești (când) eroina cade zguduită...” la atitudinea aproape opusă când „iluminată de ideea imperativă, a tot predominantă, se ridică mai energică, mai hotărâtă,

strigând halucinantă: înainte...” (p. 197 – 198). Pe deplin stăpână pe însușirile ei interpretative, cunoscând ponderea fiecărui gest, a fiecărei priviri, actrița le folosea pe toate cu luciditate, în funcție de stările sufletești ale eroinei, observând ceea ce ea numește „limitele naturalului”.

Scriind despre Marguerite Gauthier (Dama cu cameliile) autoarea volumului, din care extragem aceste prețioase amănunte, exprimă un punct de vedere deosebit de exact și de profund asupra personajului, accentuând umanitatea lui. Iubirea eroinei lui Dumas este sinceră: „nu este nicio deosebire între dragostea Margaretei și aceea a unei fete care iubește pentru prima oară. Adevărata iubire purifică și înobilează”. Prin urmare ea nu avea să joace cochetăria personajului, ci noblețea dragostei, sacrificiul și suferința de care această femeie e capabilă, acuzând societatea care o disprețuiește chiar atunci când sentimentele ei sunt demne de respect. „Chiar autorul ne arată aceasta prin stilul patetic specific piesei, din care nu poți ieși fără să greșești... Moderația în expresii, chiar în mijlocul glumelor și cuviința în purtarea bărbaților și a femeilor care se întrunesc să petreacă în salonul Margaretei dau un aer oarecum de noblețe și distincțiune rolului mondenei de altă dată... De aceea piesa are nuanța și tonul ei deosebit, de care trebuie să ținem seama – de altfel ca în oricare altă piesă (...). Urmând ideea autorului, am redat cu toată puterea și convingerea sentimentul de iubire al Margaretei Gauthier care este curat și sincer (...). Trebuie multă emoționalitate și duioșie în glas pentru a exprima sentimentele de sfâșiere sufletească, devotament și sacrificiu (...) Și... mai trebuie să știi să mori în scenă, păstrând estetismul și în același timp dâna iluzia realității” (p. 203 – 204) (subl. ns.). Analize remarcabile, conducând la sublinierea aceleiași idei cardinale, consacra artista și principalelor roluri interpretate de ea în piesele lui Shakespeare, în unele piese rusești (Furtuna, Floarea de

pădure, învierea. Anna Karenina) în Emilia Galotti de Lessing, în Luisa Miller, în Narcis sau în unele lucrări ale lui Ibsen.

Pentru Ofelia, spune actrița, „trebuie să ai ceva din inocența și simplitatea sufletelor sincere pentru a putea reda ideea despre o asemenea ființă ideală. Și în sufletul meu mi se pare că se găsea oarecare părțică din sufletul acestor ființe (...) Mai trebuie un fizic plăcut și corespunzător în totul cerințelor scenei, anumit pentru asemenea roluri, adică un corp mlădios, nici prea înalt nici prea scund, figura dulce exprimând tinerețea și nevinovăția, cu un nimb de poezie în toată făptura ta. Și apoi, vocea... prin care trebuie să exprimi și să exteriorizezi toate comorile unui suflet inocent și tânăr, dar și tot tragicul acelui suflet sfâșiat (...). Trebuie armonizată acțiunea cu cuvântarea (...). Fiecare mișcare, fiecare atitudine avea o formă plastică, fiecare frază, fiecare cuvânt era o imagine expresivă¹¹, (p. 105 și urm.)

O analiză la fel de ascuțită asupra felului cum a înțeles și a realizat interpretarea Julietei, pune în evidență, între altele, principiul mai general de care se conducea artista și anume: de la „interpretarea sufletească... emană acțiunea și jocul scenic Afirmația demonstrează locul pe care-l deținea în arta Aglaei Pruteanu concepția logică și analiza morală a personajului. Numai pătrunzând în intimitatea simțirii și a gândurilor fiecărei eroine ea reușea să se confunde cu aceasta. De aceea, după aprofundarea trăirilor Julietei, artista resimțea „un fel de voluptate, de dulce fericire în care mă scufundam cu eroina mea, uitându-mă pe mine”. Acest gen de roluri, mai ales, nu poate fi satisfăcut numai prin „debitarea cuvintelor și executarea acțiunii în mod mecanic”, ci în primul rând prin „puterea de gândire și de simțire” a interpretei. Jocul exterior, oricât de exact, nu este deci eficient aici...

În conceperea rolului Marchizei de Pompadour,

interpreta pornea de la o imagine plastică: „silueta fină a frumoasei marchize și gingășia caracteristică a acestei figurine de Sèvres” (p. 148) și atitudinile ei accentuau „mai mult istețimea și spiritul scânteietor al fetei din popor care prin aceste daruri firești domină nu numai ca femeie, dar și ca politician de temut”. Artista și-a apropiat în acest sens „ironia tăioasă, dezgustul și mândria disprețuitoare” a influentului personaj față de „nimicnicia” celor din jur, dând rolului o pronunțată notă de critică socială, tratată cu o energie și o vervă sarcastică, cu un glas răsunător care lovea ca un bici, până la istovirea fizică a eroinei și la spectaculoasa prăbușire pe trepte – ceea ce presupunea agilitate fizică și încordare neobișnuită.

Importante ne apar și opiniile artistei cu privire la rostirea textului în piesele scrise în versuri. Acolo unde autorul și-a turnat gândirea în forme prozodice fixe, apare de obicei metafora amplă și versurile trebuie spuse atunci „în chip clasic”, nu așa cum fac unii actori care se cred inovatori – „în tonul pieselor moderne”, căci aceasta duce la o nepotrivire între conținut și formă. De altfel, toți cei care au ascultat-o arată că felul ei special de a spune versuri era miraculos și nu avea nimic de-a face cu retorismul fals, exterior. Am avut prilejul să auzim o dată, o singură dată. Miorița spusă de Aglae Pruteanu și, așa cum am mai arătat, impresia pe care am încercat-o atunci cu sensibilitatea proprie copilăriei, a rămas neuitată. Îmbrăcată în costum țărănesc, artista rostea cuvintele cu cea mai mare simplitate, în ritmul calm al unui buciurm care suna undeva, în depărtare, pe un vârf de munte, aducând liniște și nădejdi celor ce-l aud din sălașurile din vale. Timbrul argintiu, mângâietor și lumina potolită clin priviri completau atmosfera de rit stră-Soții Natalia și Iancu Profir în spectacolul de retragere al Nataliei Profir (1932) cu piesa Comedia morții de G. Pascu. Printre semnăturile omagiale, o caricatură de Ion Sava

Sesizare către Minister cu privire la starea deplorabilă a clădirii teatrului „(...) Astăzi după cum vă puteţi încredinţa şi personal am ajuns la un ultim termen. Cei doi ani din urmă au desăvârşit ceea ce făcuse nepăsarea de mai înainte. Dacă nu se iau măsuri grabnice ca acest monument de artă, care este o podoabă a Iaşului, să fie reparat, în scurt timp îl vom vedea în ruină deplină (...)” (Iaşi 1918)

Teatru Iraţional din Iaşi (ridicat în 1896) aşa cum arată azi în faţa Teatrului Naţional se află bustul actriţei, sculptură de V. Condurachi. Aglae Pruteanu străjuieşte senină generaţiile de actori care vor sluji aceleaşi scene pe care talentul său şi-a lăsat amprenta vechir săpat adânc în sufletul poetului anonim. Până şi aici, în această manifestare modestă din sala unui ateneu de cartier, interpreta dovedea acelaşi scrupul artistic care o făcea să vadă în fiecare rol nu numai o succesiune de replici şi paragrafe, ci o realitate umană.

ETICA PROFESIONALĂ

Ataşamentul faţă de rol, faţă de piesa jucată, respectul faţă de public erau deci aceleaşi, indiferent de întinderea textului şi indiferent de locul unde avea să joace. Această constatare conduce la relevarea unui alt aspect important care explică în mare măsură valoarea creaţiilor actriţei. E vorba de etica ei profesională. Servind teatrul, Aglae Pruteanu avea convingerea că împlineşte un apostolat: „Conştiinţa noastră era mulţumită că puteam fi folositori şi că astfel îndeplineam o datorie cetăţenească1 (p. 77). Formulări asemănătoare există nenumărate în volumul ei de Amintiri. Din toate reiese marea pasiune artistică a interpretei şi convingerea sa puternică şi neabătută că teatrul trebuie să îndeplinească o operă nobilă, de educaţie umană, o operă înalt educativă şi patriotică: „în teatrul nostru doar luptam din răspuţeri mai întâi cu un public veşnic acelaşi şi apoi cu toate nevoile ce

decurg din nepăsare și neinteresare cetățenească (p. 147, subl. autoarei). Era vorba de nepăsarea și dezinteresarea oficialităților vremii și ale păturii așa-zis aristocratice față de orice acțiune de răspândire a culturii și fîță de creația artistică originală, românească. De aceea scopul vizat de artista noastră ca și de alți actori ieșeni din aceeași generație – Liciu, Sturdza, Dragomir, Penel – a fost „să desprindem și să atragem (la teatru – n.n.) pe cei mici și mulți”.

În capitolele anterioare, acolo unde am cercetat cronologic principalele etape ale carierei Aglaei Pruteanu, figurează multe fapte care probează preocuparea ei constantă în sensul arătat. Afirmările primei artiste de pe atunci a scenei ieșene confirmă în plus și faptul că munca artistică, desfășurată cu atâta abnegație era conștient orientată spre țelurile mari amintite mai sus. Ea insistă astfel asupra ideii că profesiunea scenei nu trebuie înțeleasă ca o meserie oarecare (p. 91). Artista a muncit în condiții vitrege, într-o epocă de tristă aducere aminte, dar greutățile luptei nu au mânat-o la niciun fel de compromis etic sau artistic: „Să nu așteptați de la nimeni contravalorificarea talentului și a meritului; lucrul acesta nu se prea obișnuiește încă în moravurile țării noastre. Am jucat câteva sute de roluri cu aceeași conștiinciozitate, cu același avânt ca și cum aș fi fost plătită cu milioane. Ași putea zice că am jucat pentru propria mea conștiință (...). Sărăcia mea aparentă nu aș schimba-o cu nicio altă bogăție exterioară a altora” (p. 124 – 125). Ea deplânge, în multe locuri, situația nedreaptă a actorilor în trecut, ia atitudine împotriva mercantilismului burghez care degradează arta și ridică numeroase probleme de bună îndrumare în conducerea unei trupe de actori.

Deosebit de semnificativă este poziția pe care o adoptă Aglae Pruteanu față de legiurile inumane și lipsite de considerație și respect pentru munca artiștilor ajunși la

deplinătatea forței lor creatoare, către sfârșitul carierei. Izolarea lor de scenă - arăta eleva lui Galino și a Aristizzei - este dăunătoare teatrului și nu numai pe moment, prin scăderea nivelului calitativ al interpretării, dar și în perspectiva viitorului, pentru că noile generații trebuie să aibă în față exemple, modele demne de urmat. Plină de încredere în viitor, artista prevedea răsturnări salutare. „Aceasta e o chestiune care va da mult de discutat mai târziu celor ce se vor îngriji's

— Contravalorificarea aici în sensul de răsplătirea.

să cultive teatrul pentru motive superioare, servind pentru educația națională, iar nu pentru interese personale. Aceste interese fac din teatru un mijloc de comerț și de sinecuri și din artiști niște negustori... Pentru asemenea întreprinderi comerciale de teatru nici nu trebuie talent, ba chiar e supărător. În fine, toate acestea se vor lămuri la timpul lor în perioada de refaceri și răsturnări generale care vor trebui să se producă” (p. 38). Aglae Pruteanu a avut dreptate. Numai dragostea ei pentru popor și devotamentul față de teatru i-au conferit acea luciditate a judecății, acea limpezime de perspectivă care, privite prin prisma actualității, dovedesc sensuri profetice. Acele „răsturnări generale 1, prevăzute de marea interpretă nu numai că s-au produs, dar ele au constituit izvorul înfloririi nevisate a teatrului românesc, în condițiile noi, create de socialism.

EXEMPLUL ARTISTEI

Marea artă a Aglaei Pruteanu și ideile despre teatru rezultate din propria ei experiență au avut un răsunet larg nu numai în public dar și în rândurile actorilor din diferite generații. De altfel acesta a fost și punctul de plecare al Amintirilor, evocare a unei munci în teatru care nu trezește sentimente paseiste, ci dimpotrivă. tfReâlexul trecutului - scria artista - care nu-mi poate servi mie în prezent, poate servi altora pentru viitor. Pentru acei care vor simți

această nevoie de a cerceta ce se petrece și ce se ascunde în sufletul adevăratului artist, sper. că nu va fi fără interes tot ce-mi mai rămâne de spus de aci înainte, lăsându-i să tragă concluziile cele mai folositoare. Exemplul meu le va fi o bună călăuză”.

Pe drept cuvânt, experiența artistei, cunoscută în cercuri mai largi, a fost fructificată de atunci de

12*

mai multe serii de interpreți. Un artist și regizor de mai târziu al Teatrului Național din Iași profesor la Conservator, ne mărturisea că lectura cărții scrise de Aglae Pruteanu l-a impresionat într-atâta, în tinerețe, încât l-a determinat să părăsească învățământul, îmbrățișând cariera artistică. Mulți tineri actori intrați în teatru după primul război mondial au avut în venerata actriță un model și o pildă care le-a mobilizat elanurile, chemându-i la o muncă nobilă pentru perpetuarea tradiției înaintate a scenei ieșene. Dintre aceste elemente, autoarea Amintirilor îi menționa, în cartea ei, pe Anicuța Cârjă, Sorana Țopa, Any Braeschi, Jeana Popovici, N. Șubă, C. Ramadan. Aurel Ghițescu, apoi pe G. Calboreanu mutat curând la București.

Artista a avut, de asemenea, stimă pentru tinerii ei colegi care au pășit pe scenă după ce scrisese interesanta sa lucrare: Margareta Baci, Miluță Gheorghiu, George Popovici, Sandina Bârsan-Stan, Elena Bănuțiu-Chiosa, Eliza Petrăchescu, Aurel Munteanu, Jeni Argeșeanu. Aceștia, ca și alți actori, ne-au vorbit despre căldura cu care au fost încurajați, despre îndrumările înțelepte ce le-au primit din partea mării interprete, în ultimii ei ani de teatru. Discretă, modestă, nu-și dădea părerea decât dacă i se cerea. Însă asta nu însemna că ea nu urmărea și nu cunoștea perspectivele, calitățile, neajunsurile fiecărui interpret. Prezentă adesea la spectacole pe unul din ultimele scaune, în fundul sălii, asculta atentă, urmărea

mișcarea și când ceva nu era la locul său, închidea ochii spre a auzi și a vedea execuția ideală a aceluiași pasaj, comparând, cercetând individualitatea aparte a fiecărui actor de pe scenă. Întrebată, între culise, de cei care știau că fusese în sală, nu căuta să-și impună punctul de vedere, dar arăta cam care ar trebui să fie înțelesul rolului și care erau mijloacele prin care interpretul se putea apropia mai mult de conturul lui. Tuturor le vorbea de măsură în gest, de modulația glasului în funcție de personaj, scenă și stare sufletească, de căldura simțirii interioare. Obișnuia să spună că alegerea rolurilor preferate nu trebuie făcută după

180 vârsta interpreților, nici după mărimea textului, ci după caractere. Sunt actori tineri al căror temperament îi ajută să joace roluri de oameni în vârstă, de un anumit caracter, după cum actori mai maturi pot juca oricând roluri de personaje mai tinere, energice, vii, dacă, în afară de iluzia scenică, îi ajută la aceasta disponibilitățile lăuntrice, puterea de a concepe și de a simți sufletul personajului/

O mare atenție în formarea actorilor o are - spunea artista - repertoriul. În acest sens nu se recomandă nici unui actor care aspiră să fie artist să se mulțumească cu satisfacțiile imediate care pot fi câștigate uneori numai prin prestigiul autorilor jucați, alte ori tocmai prin înđoielnica lor calitate. Artistul este dator să-și aprofundeze cunoașterea propriilor lui calități, să insiste asupra defectelor ce pot fi corij'ale și să tindă la o redare cât mai realistă (fără excese naturaliste), și cât mai adânc simțită a pasiunilor care însuflețesc personajul.

Asemenea sfaturi dădea artista, de la caz la caz, elementelor tinere, mai ales acelor care dovedeau certe dispoziții artistice. Pe Margareta Baciú a călăuzit-o și a încurajat-o efectiv când, trebuind să preia în pripă, de la o zi la alta, rolul Anca din Vlaicu-Vodă - noua interpretă se

afla copleșită de răspundere și de emoție. Mai târziu cu un deceniu, a avut prilejul să scrie un articol, făcând observații elogioase asupra felului cum aceeași actriță jucase rolul principal din *Madame Sans-Gêne*. De asemenea încurajări s-au bucurat și alți actori, mai cu seamă N. Șubă (alături de care a reapărut în *Narcis*), Miluță Gheorghiu, C. Ramadan ș.a.

Mai presus de toate însă, moștenirea cea mai de preț pe care artista a lăsat-o noilor generații a fost devotamentul până la sacrificiu pentru scenă. Dragostea și respectul față de public („pe el nu-l înșală nimeni. Când îi place, ascultă cu atențiune și aplaudă cu entuziasm; când nu-i place, nici nu ascultă, nici nu aplaudă, sau de o face, se cunoaște că e de mântuială” p. 223), sentimentul cel mai înalt al datoriei, incluzând conștiința răspunderii de aperm petua tradiția militantă, democratică, a artei teatrale românești și repertoriul original – iată învățătura esențială ce se desprinde din pilda vieții și a artei Aglaei Pruteanu ca și din îndemnurile ei orale sau sorise. Și pentru că aceasta a fost credința care a animat-o totdeauna, artista a izbutit să traseze un drum luminos, ducând înainte flacăra primită de la înaintași ca Millo, Bălănescu, Luchian, Galino, Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu.

Prin lupta ei pentru înălțarea prestigiului scenei și al actorilor într-o epocă și într-un regim vitreg, de umilire și dispreț față de arta națională, prin încrederea neabătută în viitorul strălucit al teatrului românesc, prin acțiunea dusă pentru impunerea unui repertoriu prestigios care dezbată noile probleme de viață ale oamenilor simpli, Aglaei Pruteanu a așezat încă o coloană puternică de susținere la edificiul măreț al artei poporului nostru. Pe drept cuvânt, așadar, ea putea mărturisi: „Viața mea artistică a fost triumful spiritului meu. De aceea în teatru n-am cunoscut înfrângeri, ci numai succese – pentru că erau sincere,

izvorâte dintr-un imbold sufletesc bine definit". Era un imbold artistic rar prin specificul, prin forța, ca și prin orientarea lui patriotică.

POET A ȘI PUBLICISTĂ

Căutând să explice însușirea de a spune versuri cu acea rară subtilitate emotivă mereu remarcată de spectatori, Aglae Pruteanu făcea, tot în Amintiri, un început de confesiune: „Poezia nu-mi era necunoscută: ea se găsea în parte și în sufletui meu⁴. Autoarea nu insistă mai mult, lăsând să se înțeleagă mai degrabă că era vorba de o anume sensibilitate lirică exteriorizată exclusiv pe scenă.

Ulterior însă ne-am convins că fraza citată nu avea numai un sens figurat. Artista scrisese, în adevăr, poezii. Parte din ele au fost publicate în ziarul „Opinia” din Iași în anul 1898 - 1899.

Acest fapt l-am găsit confirmat într-un articol omagial scris în 1903 de publicistul Gh. V. Botez (Cordon), ziarist, traducător, critic, fratele artistului

C. Botez (Penel). Poeziile fuseseră publicate chiar de Gordon, fără învoirea autoarei, sub pseudonimul „Geta1 (după numele personajului pe care-l interpreta, cu atâta gingășie, în piesa lui V. Alecsandri Fântâna Blanduziei): „Erau - ne informează Gordon - niște poezii scurte de două sau trei strofe, care deși nu aveau deplina certitudine a formei, a tehnicii, nuanțau însă un puternic sentiment... Mi-aduc aminte de o mică introducere, plină de farmec, pe care d. Eugen Herovanu a făcut-o uneia din aceste poezii, sub impresiunea ce i-o lăsase duiosia ei”.

— Rev. „Carmen Sylva” - Teatru-Muzică-Artele frumoase, nr. 5/1903, număr închinat în întregime Aglaei Pruteanu.

Cercetând colecția „Opinia” am aflat, între 10 noiembrie 1898 și 8 octombrie 1899 mai multe poezii tipărite sub semnătura menționată. Iată și nota

introdactivă a lui Eugen Herovanu *: „Sub transparentul pseudonim Geta care subscie versurile de mai jos se ascunde persoana celei mai simpatice artiste din Iași. Versurile acestea și încă altele pe care le vom publica treptat – niște mici juvaier de gingășie și sensibilitate feminină – le datorim numai indiscrețiunii unui prieten, poet el însuși” (era vorba de Botez-Gordon). Este cert că artista nu a intenționat să publice și că a scris aceste compuneri poetice mai mult pentru satisfacția sa intimă. Prin urmare ele nici nu trebuie judecate ca și când autoarea ar fi năzuit să stăruie pe făgașul poeziei. Ne interesează, totuși, aceste exerciții lirice pentru că ele verifică încă odată câteva din ideile asupra cărora am insistat: sensibilitatea temperamentală, i predispoziția spre visare și preocupările intelec

tuale. Influența poeziei romantice a epocii (mai ales a lui Eminescu) este evidentă. Sentimentul exprimat este autentic, astfel că, deși scrise la sfârșitul secolului trecut, versurile au păstrat o prospețime delicată, în ciuda unor naivități și stângăcii. Vom reproduce, pentru edificarea cititorilor, în întregime, una din aceste poezii: „*

FOI DE TOAMNA

Când vâjâie vântul Păduri scuturând Un freamăt de jale S-aude oftând

— Avocat, prof. de drept civil, el însuși literat, autor de versuri, autor, de asemenea, a câtorva opere dramatice și a volumului remarcabil „Orașul amintirilor” conținând importante referiri la istoria și climatul cultural al „lașului.

** „Opinia”, 10 nov. 1898.

El trece cu norul Pe ape, prin crâng, și cei ce-l ascultă Suspînă și plâng.

O, jalea adâncă, A tristului cânt! „E scos de vreun – suflet Răzleț pe pământ” ...

Poezia „în suflet” * cuprinde invocarea unui „dulce ideal” care e „născut din dor și chin” f și, care nu poate fi decât idealul artistic. Reținem câteva versuri, pentru sinceritatea imaginii și calitatea de a plasticiza sentimentul:

„Te-am invocat de-atâtea ori
* ”

Cu glasul trist și plângător, De-atâtea ori brațu-am
întins ia să cuprind ce-i necoprins Dar tu-ai rămas mut,
împietrit și eu te plâng neconținut...”

Alte compuneri publicate în răstimpuri au astăzi mai
mult tonul unor caligrafiieri de album. În orice caz, după 8
octombrie a anului următor, 1899, nu am mai aflat nicio
poezie semnată cu pseudonimul Geta, ceea ce înseamnă că
autoarea, preocupată din ce în ce mai intens cu rolurile de
mare răspundere ce i se încredințau, nu a mai avut răgazul
să versifice ori - o altă alternativă - a fost mai puțin
îngăduitoare cu prietenii sau admiratorii care, ca ziaristul
Gordon, puteau săvârși acte de indiscreție, publicând ceea
ce ea ținea pentru secret, ca o taină. Fie într-un caz fie în
altul, ne apare limpede că poeziile tinerei artiste erau
rezultatul unei trăiri interioare intense care-și căuta
expresia adecvată în mai multe planuri, teatrul fiind numai
unul. dintre acestea. Creația poetică, apoi contactul cu o

* „Opinia”, 14 nov. 1898.

natura, lecturile numeroase (chiar și versurile la care
ne-afu referit dovedesc frecventarea stăruitoare a poeziei
epocii față de care manifesta o marcată receptivitate),
discuțiile pasionante, observarea naturii umane în
diferitele ei aspecte - constituie alte focare ale interesului
și ale disponibilităților ei artistice.

Mai târziu, când activitatea interpretei de teatru se
împuținează, când comunicarea cu publicul pe calea scenei
devine sporadică, Aglae Pruteanu revine la preocupările

literare, de astă dată din necesitatea de a-și împărtăși experiența sa artistică. Din acest imbold a apărut volumul prea modest intitulat Amintiri din teatru. Și tot aceluiași îndemn se datoresc câteva încercări în dramaturgie. Artista ajunsă aproape de sfârșitul carierei își reliefase atât de puternic personalitatea, încât nu mai putea relua un fir de mult întrerupt, scriind poezii de începătoare.

Ea avea acum un spirit oprițic prea mult exercitat ca să nu-și dea seama de acest lucru. În plus o anumită blazare, o oboseală în comportările actriței în anii imediat următori războiului, nu putea fi propice poeziei. Teatrul rămânea pasiunea ei dominantă și fiindcă acum juca mai puțin, artista încearcă să scrie ea însăși piese. Astfel, la 29 ianuarie 1923 ea prezintă direcțiunii Naționalului din Iași piesa Trei fete de măritat cerând să fie inclusă în repertoriul stagiunii. Cam tot atunci mai depune o altă lucrare: Altă dată și acum. Fiind piese în câte un act, ele ar fi alcătuit părțile unui spectacol „coupé”. Directorul teatrului, C.B. Penescu (numit îndată după încheierea primei perioade de directorat a lui Mihai

Codreanu) trimite lucrările prezentate spre referat membrilor din Comitetul de lectură. Unul dintre aceștia (I. Găvănescu), reprezentând în acel comitet Facultatea de litere a Universității ieșene, întocmește o încheiere favorabilă din care extragem: „Piesa într-un act a d-nei Aglae Pruteanu, Trei fete

— Arh. Statului Iași, Fd. T.N., dos. 1040 și 1015.

186 de măritat, e o comedioară oare prin humorul ei latent și prin însușirile sale tehnice se va putea susține pe scenă și va procura un moment de veselie sănătoasă și de reflexiune morală în spectatori. Reprezentarea ei va fi o meritată atenție acordată talentului acelei artiste care a fost și va rămâne una din gloriile dramatice ale Teatrului Național din Iași și - ale scenei românești în general”. Al doilea referent îi este însă nefavorabil. Era vorba de un

profesor universitar, fost regizor al teatrului și cu care artista avusese un conflict. Acesta arăta că lucrarea ar fi „o înșăilare de lungi tirade de politică feministă”¹¹. Nu am găsit manuscrisul spre a aprecia care din cele două avize era mai judicios, fapt este însă că al doilea referat are o notă ironică, motiv pentru autoare să-și retragă ambele piese.

Firește, nu vom încerca să susținem că, persistând în dramaturgie sau în încercările poetice din tinerețe, Aglae Pruteanu s-ar fi realizat ca scriitoare. Ele pun în lumină însă, complexitatea structurii sufletești și profunzimea disponibilităților temperamentale pe care le stăpânea artista. Polivalența marilor talente este un fapt constatat de istoria culturii. Totuși, numai în cazuri rare dotația multiplă se ilustrează prin creații de egală valoare în toate ramurile abordate de personalitățile excepționale.

În afară de încercările literare, trebuie menționate aici și manifestările publicistice destul de consecvente ale Aglaei Pruteanu. Există, în adevăr, numeroase articole, interviuri și studii ale interpretei, risipite în diverse ziare și reviste ale vremii între 1910 și 1938. Ele demonstrează același spirit combativ, aceeași ardentă dragoste pentru teatru, precum și o remarcabilă participare a interpretei la discutarea publică a unor aspecte sociale tipice în trecut. Vom cita, între altele, studiul publicat în 1928 în revistă *Cele trei Crișuri* sub titlul „Spicuri din istoria teatrului în Moldova”. În același număr

— Nr. 3 - 4/1928 „închinat teatrului românesc, cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la deschiderea Teatrului Național din București (1853 - 1928)”.

al publicației transilvănene mai semnav diverse articole omagiale sau studii, personalități ca: G. Bogdan-Duică, I. Peretz, Radu D. Rosetti, Mihail Dragomirescu, Șt. Bezdechi, G. Baiculescu, Ovid Densusianu, I. Agârbiceanu, Emanoil Al. Manoliu (istoric al teatrului din Moldova) ș.a.

Aglae Pruteanu a fost singura actriță din țară invitată să colaboreze la încheierea acelui număr festiv. Studiul ei poartă un motto din Shakespeare: „Actorii sunt o prescurtare a timpului în care trăiesc” – prin care autoarea caută să atragă atenția asupra importanței ce trebuie acordată istoriei teatrale, ca parte integrantă a istoriei culturii și a cercetărilor privind evoluția societății umane. Artista sublinia importanța operei lui Th. T. Burada, autorul celor două volume apărute din „Istoria teatrului în Moldova” insistând asupra greutăților întâmpinate de pionierii mișcării teatrale românești, ea amintea adversitatea și prejudecățile boierești înfrânte mai ales de Matei Millo a cărui școală realistă – afirma actrița – este continuată la teatrul ieșean. Dintre urmașii lui Millo, pe care îi cunoscuse, îi evocă pe Luchian, Bă lănescu, Galino, pe Niny va lery și pe Gabriela Luchian. Ei au urmat neabătut principiile lui Millo, opunându-se influențelor nefaste ale școlii declamatorii și ale pronunției franțuzite (ex. O actriță rostea „fleori” în loc de flori” etc.).

Dar în afară de aceste fișe de istorie teatrală care completează bogatul material cuprins în volumul de Amintiri apărut anterior, interesantă și demnă de reținut din acest articol ni se pare atitudinea înaintată a interpretei. Ea evidenția, în adevăr, rolul militant al teatrului, arătând că în acest sens avem o tradiție și, în afară de Matei Millo care a disprețuit prejudecățile feudale, ne dă încă un exemplu pomenind de Ion Poni, „actor foarte bun, cu meșteșug”, care a adus o contribuție efectivă, ca om de teatru, în epoca luptelor pentru Unirea Țărilor Române, alături de alți actori ai vremii. Autoarea articolului relevă și meritele lui Pascaly, ale

Matildei Pascaly și ale lui Demetriade, deși ei reprezentau curentul romantic. Dintre continuatorii tradiției militante, cetățenești, care totodată au dus arta teatrală românească pe noi culmi, sunt amintiți Grigore

Manolescu, Aristizza Romanescu, C. Nottara. Aglae Pruteanu pleda, în fond, pentru reliefaarea misiunii patriotice a actorului, vorbind cu înflăcărare despre aportul talentelor autentice la progresul cultural și moral. De aceea ea cerea, „să li se facă dreptate” actorilor români care, dând dovadă de dragoste pentru scenă, și-au pus talentul în slujba progresului, consemnându-se și sub acest aspect meritele lor de către viitorii istorici ai mișcării noastre teatrale. Articolul se încheie cu unele îndrumări și propuneri privind felul cum ar trebui alcătuită o istorie a teatrului românesc.

Atitudini similare ia actrița și în legătură cu unele probleme sociale de un ordin mai general. De pildă, în 1936, publică un articol intitulat concludent: Din întunericul satelor *, relevând starea de mizerie și incultură în care era menținută majoritatea țăranimii. În același an Aglae Pruteanu publica un alt articol intitulat Pentru sănătatea morală și fizică a poporului *.

Pornind de la un simptom caracteristic: sporirea criminalității (presa publica pe atunci numeroase considerații asupra crimelor paricidului Sile Constantinescu), autoarea indica drept substrat ignoranța, pauperizarea, alcoolismul. Ea deplângea, de asemenea, înspăimântătorul procent al mortalității infantile. Soluțiile propuse nu puteau constitui însă decât paleative în plin regim burghezo-moșieresc, care întărea exploatarea și accentua mijloacele represive, pregătind fascizarea țării. Artista dovedea însă un interes constant problemelor de ordin social și prin aceasta își manifesta opiniile sale critice la adresa regimului care oblăduia asemenea stări de lucruri.

Ea nu lipsea nici de la discuția diverselor probleme de teatru publicate în ziarele ieșene de după

* „Opinia”, 28 iunie 1936.

** Același ziar, 20 sept. 1936.

1930. În „Opinia”, astfel de preocupări erau curente – în 1936, de exemplu, Radu Beligan scria acolo Note pentru o apologie a teatrului (30 sept), și, la puțină vreme, un medalion despre artistul N. Soreanu (13 ianuarie 1937). Aglae Pruteanu, care asista, cum am mai arătat, la unele spectacole teatrale, urmărind dezvoltarea noilor generații, nu se putea opri să-și spună cuvântul ei autorizat, mai ales atunci când avea de făcut aprecieri pozitive cum au fost și acelea conținute în articolul din „Lumea” despre interpreta din M-me Sans-Gêne, Margareta Baciuc.

Alte contribuții publicistice ale Aglaei Pruteanu din aceeași perioadă nu aduc elemente noi sub raportul conținutului de idei. Ele definesc însă o activitate susținută cu pasiune și din propriu imbold. Atât încercările literare menționate, cât și activitatea în presă merită a fi luate în seamă, în măsura în care întregesc cunoașterea laturilor diverse din care s-au încheiat și trăsăturile dominante ale personalității mării artiste și cetățene.

FINALUL

Din perspectiva sfârșitului de carieră, Aglae Pruteanu nu a putut înlătura un sentiment de îndurerare și scepticism. Cu toate că, uneori, avea momente de satisfacție gândindu-se în urmă, însingurarea și senzația inutilității nu erau total învinse. Atunci totul i se părea îndepărtat în timp și străin de sine.

Aglae Pruteanu a suferit în urma pensionării. Stările de anxietate s-au accentuat, aducând și o înrăutățire a sănătății în general. Numai lectura sau prezența sporadică la reprezentațiile teatrului îi ofereau momente de calm și relaxare. Și totuși, obișnuința de o viață o făcea să se simtă încă solidară cu toți ceilalți actori, pentru activitatea și progresul instituției.

„Că sunt artistă asta răspunde unei vocații, unei învățături și muncii mele proprii – a explicat Aglae Pruteanu. Dar nu am fost și nu puteam fi o artistă numai

pentru mine, ci mai ales pentru alții. Am avut o misiune și misiunea mea decurge din faptul că particip la o asociație, că fac parte dintr-o instituție care are anumite rosturi în societate. Ca speietară sunt răspunzătoare de mersul acestei instituții, de împlinirea rosturilor ei și mă simt datoră oricând să fac totul pentru ca Teatrul Național să progreseze¹¹. Faptul că fusese pensionată nu o putea lipsi de sentimentul datoriei față de teatru.

Conștiința răspunderii artistice se îmbina. Însă cu regretul că nu i se mai oferea posibilitatea să fie folositoare. Ca interpretă – pentru anumite roluri cel puțin – sau ca îndrumătoare a viitorilor artiști, cum zadarnic năzuise cândva, poate ar fi învins mai ușor și suferințele fizice care nu o cruțau. În asemenea condiții, ne putem imagina cu câtă bucurie primea solicitarea câte unei actrițe tinere care venea cu un rol nou în mână, plin de taine și de înțelesuri ce trebuiau deslușite vorbă cu vorbă. Veterana scenei le întâmpina cu un glas mângâietor, le încuraja și, dacă era vorba de roluri din repertoriul clasic, le dădea câteva indicații sumare asupra psihologiei personajului, a liniei pe care trebuie să evolueze, a stilului. Lua apoi textul lângă sine și, zâmbind ușor, parcă mai mult amintirilor de odinioară, când aștepta cu înfrigurare intrarea în scenă, îmbrăcată în costumul aceleiași personaj, îi spunea noii venite: „uite, cam așa ar trebui să sune...” De la un capăt la altul, juca rolul cu același glas învăluitor, de argint, cu gesturile reduse la ceea ce era esențial, cu aceiași ochi mari, luminoși, care

blestemau ori implorau fără să clipească. Nu odată, ucenicele se simțeau inutile, stinghere, bântuite de o descurajare care li se citea pe figură:

„Mutrișoara asta speriată te ajută de minune pentru prima scenă. Să-ți marchezi mai bine ochii...”

Nu, iertați-mă, chiar acuma mă duc la regizorat să

spun că nu pot... N-am să pot...

De ce te-ai speriat? Nu vezi cât e de simplu? Și nici nu trebuie să spui așa ca mine. Ți-am făcut numai o schiță, să vezi unele intenții, nuanțe... Mătăluță ai să joci rolul cu mijloacele pe care le ai... cu mintea, cu tinerețea asta. Ai să fii foarte bine, dar ține seama să nu agiți mereu mâinile, cum faci acum, și să nu dai drumul vorbei până nu simți că replica îți stă pe suflet, nu numai pe buze. Teamă nu-i bun sfătuitor. Să știi că vin să te văd”.

O satisfacție o constituia și vizitele câtorva dintre foștii colegi. O carte de vizită a lui Ștefan Braborescu care, venit probabil pentru scurt timp de la Cluj, nu o găsisese acasă a fost păstrată de marea sa parteneră, ceea ce arată plăcerea pe care i-o produceau în general întâlnirile cu vechii prieteni din teatru. Cartea de vizită pe care noi am aflat-o la Muzeul teatral din Iași, poartă următoarea însemnare: „Omagiu marei artiste Aglaie Pruteanu din partea lui Ștefan Braborescu care se simte mândru de a fi fost cândva la teatrul ieșean colegul și partenerul «Coanei Aglae» - 6 iunie 1936”. O mai vizitau uneori Natalia Profir, Lucia Popescu, apoi Miluță Gheorghiu și Margareta Baciuc care locuiau prin apropiere ș.a. Nu lipseau nici alte cunoștințe, din afara teatrului. Artista aprindea îndată mașina de spirt și fierbea un ibric mare de cafea pe care-l împărțea tuturor pentru animarea unui veritabil „taifas” moldovenesc.

Între timp, însă, oboseala nervoasă acumulată ani la rând, vitregia condițiilor vieții, își arătau efectul. În ultima vreme o chinuia mai ales un emfizem pulmonar, calmat în răstimpuri, apoi iar instalat. O defectuoasă circulație o făcea să aibă permanent o senzație de frig. Oa să afle mai multă liniște și mai mult aer, fără a-și încărca în plus cheltuielile și așa destul de mari din cauza îngrijirilor medicale, se mută în Tatarăși, cartier sănătos, cu multe grădini, așezat sus, pe o culme de deal. Locuia acum pe

strada Călărași, în fundiul unei curți, într-o căsuță mică, străveche, la nr. 27. De aici i-a adresat în 1938 o scrisoare impresionantă actorului și scriitorului Sandu Teleajen, pe atunci director al teatrului, rugându-l să-i vie în ajutor. Iată numai un pasaj a-l scrisorii: „Vă rog iertați-mă că vă deranjez până la dv. acasă. Mă sufoc, nu mai am respirație. Bu ored să mă duc la spital la dr. Enescu, fiindcă aici la mine e mizerabil, e strâmt și temperatura de afară o simt direct în mine, nu am un colț mai dosnic să mă refugiez”. S-a internat în spital și a ieșit după câțva timp, ameliorată. Vara a petrecut-o mai liniștită. Ieșea uneori în oraș, trecea și pe la teatru, odihnindu-se puțin pe banca din grădina împrejmuită, aproape de ușa de intrare a actorilor. Apoi, tramvaiul o lăsa aproape de casă, în vâr

— Scrisoarea datată 1 aprilie 1938 a fost publicată de Sandu Teleajen în „Iașul literar”, nr. 5/1959.

J3 - Aglae Pruteanu ful Tătărașilor, lângă farmacia, rMinerva”. Aici relua lectura cărților preferate. Un volum de Eminescu era veșnic pe masă, deschis la întâmplare.

Zvonurile de război, penetrația fascistă și pregătirile militare au semănat în general, în rândurile populației, nesiguranța, panica și au sporit lipsurile. După ocuparea Poloniei de către armatele hitleriste și declanșarea războiului în vest, aceste fenomene au început să se accentueze. Mai mult singură și suferindă, Aglae Pruteanu privea cu neliniște viitorul. Nepoții care nu locuiau în Iași și familiile lor o vizitau din când în când și o ajutau să se aprovizioneze cu cele strict necesare. Față de scumpirea vieții, pensia pe care o primea artista era neînsemnată, într-una din zile - era prin toamna lui 1940 - se întâlnește cu un bun actor al Naționalului care stătea într-o căsuță modestă dintr-un fundac, cam peste drum de curtea unde-și avea și ea locuința.

Ce-i la teatru? Începeți stagiunea?

Dă, cucoană Aglaie, repetiții facem cum putem, mai

sunt și unii concentrați la unitățile militare... nimeni nu știe ce va fi.

— Să-ți spun eu ce va fi: vine războiul. Nu scăpăm, cum te văd și mă vezi. Ce, crezi că Hitler se „aliază” cu noi ca să ne ocrotească? Dar voi să țineți la teatru. Orice ar fi, nu lăsați să se năruiască sau să se falsifice ceea ce ne-am străduit noi să clădim.

...cred că vom deschide cu Vlaicu-Vodă...

m i

...E bine. E bine.

Apoi, îndepărtându-se, rosti ascunzându-și ochii: „Speram și eu să mai joc o dată... dar dacă începe războiul – nu mai cred”.

Dar începutul războiului nu avea să-l mai prindă. A fost scutită cel puțin de groaza și tristețea acelor zile negre din iunie 1941, când întregul cartier a fost invadat de unități motorizate nemțești, în drum spre Prut.

Încă spre sfârșitul iernii 1940 – 41 artista se simțise slăbită. Trecând din nou printr-o criză, a fost internată în spital. După câteva săptămâni a cerut

să fie adusă acasă. Stătea 111 fotoliu cu ochii mari, deschiși și cu un surâs trist se uita la cele câteva fotografii de pe perete. Dintr-un tablou vechi o priveau cu seninătate părinții... Iată, rânduite pe un scrin, parte din rolurile jucate, copiate de mâna ei, volumul Amintiri.

Au dus-o din nou la spital. Medicii priveau unii la alții, mânând discuția spre fapte fără importanță. La 28 martie 1941, la orele 4 dimineața, s-a stins. Pe certificatul eliberat de clinica medicală în vederea înhumării, figuură un cumul de suferințe: „bronșită cronică, enfizem pulmonar, scleroză și insuficiență cardiacă”. A fost depusă la morgă. Au trebuit intervenții energice din partea

familiei și din partea colegilor de la teatru pentru ca să fie înmormântată după cuviință. În fața gropii deschise au vorbit scriitoarea GHilia Cazimir, în calitate de inspector al Artelor și artistul societar Aurel Ghițescu.

La cimitirul „Eternitatea” din Iași se poate desluși și azi o inscripție cam deteriorată de ploi și de viscole, deasupra unui mormânt modest: Agiae Pruteanu (1866 – 1941). Alături, mai impozante, înconjurată de grilaj un de fier, se află mormintele Aristizzei Romanescu și al lui State Dragomir, împodobite prin stăruința aceleia ce le-a supraviețuit mai mult de două decenii.

În parcul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” în colțul diinspre nord-est, se află un bust de bronz care înfățișează chipul interpretei de altă dată. Pe cap poartă o coroniță, și un zâmbet senin și încrezător îi luminează fața. Este zâmbetul cu care Aglae Pruteanu a intrat în posteritate, ca una din marile și generoasele talente ivite din sânul poporului nostru.

13*

La primul etaj al clădirii teatrului, artiștii se adună zilnic să repete fie în piesele de trecută glorie ale artistei, fie în altele, oglindind frământări ale epocii noastre. Munca lor se desfășoară sub egida strălucitei înaintașe, în studioul ce-i poartă numele.

I. APRECIERI ASUPRA INTERPRETĂRILOR

ARTISTEI (fragmente) *

„Doamna Pruteanu era admirabilă și în concepție și în execuția rolului său („Contesa Sarah”). Cât nerv, ce natură bogat înzestrată, ce timbru dulce, ce gamă vocală întinsă, caldă și posedând toate tonurile, de la cele mai grave până la cele mai acute cu care făcea să se cutremure săli întregi. Borelli sta și o privea cu admirație, parcă nu-i venea să creadă că aici, în orașul de provincie al unei țărișoare, să dea peste o artistă atât de înzestrată, încât ar fi putut face cinste oricărei scene apusene. Și mai ales

temperamentul ei deosebit, profunzimea sufletească ce puneă în jocul ei, îl entuziasmau pe bătrânul artist care regăsea în mica actriță română darurile reînviată ale multora din marile lui parteneri de odinioară”.

(Petre Sturdza Amintiri – Patruzeci de ani de teatru, Buc... Casa Școlilor, 1940, p. 139).

„Cine a urmărit de aproape dezvoltarea vigurosului talent dramatic al d-nei A. Teodoru, de la început până la deplina lui afirmare de astăzi, poate să spună fără teamă să greșească sau să i se poată imputa vreo exagerare, că d-na A. Teodoru este o

— Nu – am reprodus aici, fiind extrem de numeroase, aprecierile conținute în cronicile și articolele consacrate Aglaei Pruleanu de-a lungul vremii, în numeroasele cotidiane din Iași, București, Craiova și din alte orașe.

stea de întâia mărime pe cerul scenei românești –, în treacă fie zis, atât de puțin luminat de stele. Dicțiune clară, timbru sonor și dulce, frazare corectă, pătrundere până-n adâncul rolului, mlădiere în mișcare, eleganță în gest – iată atâtea calități pe care oricine, cât de răuvoitor ar fi, e silit să le recunoască d-nei Teodoru, când o vede triumfând pe scenă, căci e un triumf răsarirea dintre culise a artistei, în orice rol, fie cât de mare.

Dacă peste toate acestea am adăuga că distinsa artistă știe să țină piept valului de variate reprezentații ce neconțin schimbă afișul la teatrul nostru și dacă am ține seama că reușește tot atât de bine să smulgă aplauze, în roluri îndelung studiate, cât și-n acele asimilate în pripă, apoi ne-am întări pe deplin în credința că e printre întâile artiste românești.

Încă o calitate... își cunoaște perfect rolul...

Am văzut-o deseori în școala de repetiție a doua zi după ce i se încredințase un rol știindu-l – singura poate – perfect pe dinafară.

Sfârșesc spunând că toate aceste calități ale distinsei

artiste, au pe deasupra nimbului lor aureola largă a dragostei și jertfei pentru «frumos» suprema între supremele virtuți ale celor ce se dedau lipsei de fericire la noi, cariere artistice în toate ramurile”.

14 - 197

Aglae Pruteanu

(M. Codreanu: în „Carmen Sylva”, nr. 5/20 februarie 1903).

Dacă la noi artiștii ar fi răsplătiți cu câte o cunună de câte ori se afirmă într-o nouă creațiune, d-na Theodoru ar trebui să-și cumpere o casă proprie în care să-și ție cununile și pe frontispiciul căreia să scrie «Palatul succeselor». Locuința artistei e modestă însă, modestă ca și firea ei, așa cum sunt toți oamenii mari care trăiesc mai mult cu sufletul și cu inima decât cu vanitatea și interesul”.

(V. Scânteie, în „Carmen Sylva”, nr. 5/1903).

„Toți ieșenii iubitori de artă cunosc magicul talent, chipul fermecător de a fi și a grăi - al excelentei Aglaia Theodoru. Numai aceia însă care au avut norocul să-și audă proza rostită sau Versul zis pe scena teatrului de către dânsa, au simțit profunda și adevărata emoțiune a artei cuceritoare și salută cu entuziasm sincer în Aglaia Theodoru - fala de astăzi, gloria de mâine a scenei ieșene¹¹.

Rodion, însemnări din albumul omagial - 1903 *)

„Socot că fericirea cea mai mare pe lume e a avea talent. Oamenii pentru fericire luptă pe lume și tu ai dobândit-o, artistă, cu adevărat¹¹.

(State) Dragomir (din același album).

„Ga întotdeauna, d-na Pruteanu, cel mai puternic temperament artistic al teatrului nostru, a fost o Iulie plină de gingășie în scenele de iubire, vibrantă de indignare și de pasiune în fața lui August. Cu vocea sa caldă a știut să dea un relief deosebit versurilor frumoase”.

(Octav Botez, în „Viața românească” nr. 10/1910).

...Să nu ne plângem de lipsă de decoruri. Să jubilăm mai bine că am avut prilejul să ne dăm seama încă odată de neprețuitul talent al d-nei Pruteanu, de jocul ei cald, puternic, emoționant. Mulțumită acestui joc nu ne mai interesăm de eventualele lipsuri de decor sau de alte lucruri mărunte...

— E vorba de albumul omagial oferit artistei la sărbătorirea ei din febr. 1903 (cu piesa „Antoniou și Gleopatra”) și în care au înscris elogii, între alții: compozitorul Eduard Caudella, istoricul A.D. Xenopol, poetul M. Codreanu, scriitori și publiciști ca Steuerman-Rodion, Giordano, Rina, C. Săteanu ș.a. (v. Gazeta Moldovei din 24 febr. 1903).

Scena ele la curse cu spaima Annei Karenina iată de accidentul lui Vronski, aceea din revederea cu copilul ei, dar mai ales cea de pe urmă în care a găsit cele mai mișcătoare accente «de disperare - un joc în adevăr superior - sunt ele singure și numai prin ele îndestulătoare a face din acest lung spectacol un frumos succes al stagiunii curente”.

(Enric Furtună în „Mișcarea”, 30 nov. 1910).

„D-na Pruteanu a reputat un succes deosebit în Anna (Karenina). Nu știi ce să admiri mai mult la această incomparabilă artistă: rara intuiție a caracterelor eroinelor clasice sau moderne, bogatul temperament artistic, ori acea forță superioară în interpretarea anumitor scene dramatice cu spontaneitate și expresivitate deosebită. Iată-o în Ofelia... E făptură vie ori o apariție îngerească? Privirea ei e candoare, gestul delicat și timid - curăție; glasul - cântec ceresc; întreaga ei ființă respiră numai gingășie și nevinovăție. Aceasta e Aglae Pruteanu. Tragediană ori ingenuă, totdeauna o vedem arzând de acel foc sacru de care numai marile talente au parte. Fie sala goală ori plină «ea» întrupează cu aceeași putere convingătoare pe eroina dragă ei până într-atât, încât își însușește întreaga ei viață

sufletească și ne-o împărtășește nouă cu durerea ori bucuria ei.

14*

Iată palida și fermecătoarea eroină a lui Dumas din Dama ca camelii murind pentru dragoste. Toată durerea unei inimi stinghere, tot focul unei tinereți zbuciumate se topesc în mistuitoarea dragoste pentru Armand, dragoste fără noroc, aducătoare de chin supraomenesc și dădătoare de moarte. Am văzut-o pe marea noastră artistă și am înțeles că numai dânsa a putut răzbate furtuna dureroasei vieți a mult nenorocitei Margareta Gauthier. Numai ea a știut să arate atâta resemnare sfâșietoare în durere și atâta patimă exaltată în iubire”.

Ada (A. D. Atanasiu) în „Arta română”, nr. 1/1911.

„Interpretarea artistică ne-a dat prilejul să numărăm la activul d-nei Pruteanu un succes cu atât mai frumos cu cât al susținut singură și piesa și pe partener. Dia (Biruința de A. de Herz) a avut în d-na Pruteanu o interpretă care a știut să pună în atitudinea copilei iubitoare toată vigoarea femeii ultragiate. Scena de gelozie între ea și Alisa (d-na Cuziński) ne-a dat prilejul să admirăm ce poate să dea o artistă în adevăr superioară și ne place să constatăm că publicul din sală a știut să vibreze la accentele calde ale eroinei. Demascarea amantei a fost așa de viguroasă și de profund omenească încât sala a izbucnit spontan în aplauze la singurul cuvânt care a risipit îndoiala”.

G. (hibănescu), „Opinia”, 2 nov. 1911.

„Mai presus de toți d-na Aglae Pruteanu are în Sapho una din cele mai puternice creațiuni ale d-sale. Sapho grațioasă și seducătoare, vehementă și răzbunătoare, cochetă și fericită, nedumerită, așa a fost d-na Pruteanu. Ce temperament puternic trebuie să posede domnia sa dacă, după atâta vreme de luptă cu indiferența criminală a publicului nostru a putut să păstreze neatinsă atâta însușire artistică... Ne-a păstrat și pe Ofelia și pe Amalia

(din Hoții) desăvârșite.

(Ion Pincio), „Opinia”, 30 dec. 1912.

„Rolul principal (din Patima cea mare) a fost susținut de d-na Aglae Pruteanu care a fost o femeie cochetă, mândră de cochetăriile ei, conștientă de virtuozitatea flirtului. D-na Pruteanu a intrat în rolul acesta cu toată puterea talentului d-sale și l-a stăpânit așa fel ca și cum și-ar fi trăit propria viață. Cu glasul ei melodic, cu acea intonație care constituie cea mai plăcută și mai expresivă muzicalitate dramatică, d-na P., a fost o cochetă irezistibilă, de o drăgălășenie feciorelnică și a nuanțat toate maximele, atât de natural, din comedia dramaturgului Auemheimer”.

Rinaldo (M. Sevastos), „Rampa”, 3 martie 1912.

„Rolul Fernandei (Păpușile de Wolf) a fost cu putere și - cu multă distincție susținut de d-na Aglae Pruteanu. lașul trebuie să fie în îndru de această artistă în stil mare care în Hamlet ne-a dat o Ofelie incomparabilă. I-am admirat cu deosebire glasul patetic, apoi grația și plasticitatea atitudinilor, pe care aș fi vrut să le văd eternizate pe pânză sau în marmoră... V

G. T. (opârceanu), „Viața rom.”, 2/1912.

...D-na Aglae Pruteanu este înainte de toate personificarea desăvârșită a actorului. Talent extraordinar, inteligență vie, cultură adâncă, de-o frumusețe răpitoare, Dumnezeu parcă anume a creat-o, după cum am spus și altă dată, pentru a fi o mare și desăvârșită artistă. Numai acei care au văzut-o jucând pot să-și dea seama de superioritatea acestei ilustre artiste nu numai a lașului, dar a țării întregi. Nenorocirea poate a fost că dânsa n-a căutat să se înstrăineze de orașul pe care l-a iubit și-l iubește cu adâncă pasiune și să se ducă prin alte părți, unde desigur succesele i-ar fi adus pe lângă glorie artistică și o recompensă materială care ar fi pus-o la adăpost de

orice griji.

D-na A.P. s-a mulțumit să rămână la Iași și să-și dezvăluie pe scena Teatrului nostru Național superbe-le-i aptitudini artistice care au consacrat-o drept cea mai strălucită actriță, alături de mult regretata Aristizza Romanescu, a neamului românesc. Numerosul repertor pe care l-a interpretat în cursul atâtor ani și chipul în care-și manifestă, marile ei calități pe scenă sunt o dovadă și mai mult că teatrul ieșean putea să rivalizeze cu multe din principalele teatre de peste hotare. Când apărea pe scenă d-na P. părea că o stăpânește cu totul și toți cei din jurul ei parcă nu mai existau. Privirile și atenția spectatorilor erau concentrate numai asupra ei. Dânsa nu era ca multe din celelalte artiste care să se mulțumească să știe rolul perfect pe de rost și să-l repete papagalicește fără să-și deie seama de toate nuanțele în rostire și în starea sufletească a personajului ce-l interpreta. Cultura ei aleasă și sistematică, dublată prin o inteligență și bun simț neasemuite, apoi fizicul ei de o proporționalitate admirabilă ca și simpatia ce radia din întreaga ei alură cu care se prezenta, îi dădeau acea marțialitate ce numai o artistă desăvârșită o poate avea. În marele repertoriu clasic ca și în cel modern, precum și în cel românesc, dânsa nu făcea nicio deosebire. Ea știa numai să joace, făcând din rol chiar dacă era neînsemnat, o creațiune proprie, întunecând cu totul pe acei care jucau rolul principal din piesă... Totul căuta parcă să se întreacă în această artistă: talent, frumusețe, dicțiune, simpatie, inteligență, bun simț, toate în sfârșit, toate marile daruri cu care poate fi înzestrată o ființă omenească superioară. Am avut și în vremuri mai vechi actrițe mari care au strălucit în epoca lor, dar niciuna nu se poate ridica la înălțimea artistică a d-nei Aglae Pruteanu. Nu sunt laude cele ce spun despre dânsa, e purul adevăr care nu poate fi niciodată la îndoială pus. A vorbi despre această artistă, ar

însemna să se facă un studiu întreg care ar cuprinde atâtea amănunte încât ar fi peste putință de a le reda în câteva pagini. Noi nu facem decât să ne mărginim numai la niște palide aprecieri despre personalitatea artistică a acestei neîntrecute stele a scenei românești”.

(Ion Dafin: „lașul cultural și social”, Ed. Viața rom., 1928, vol. I, p. 213 și urm.).

„Aglaiia Pruteanu a murit la Iași la sfârșitul lunii martie. A fost o frunză a scenei ieșene și una din personalitățile cele mai înzestrate ale teatrului românesc... Artista aceasta a interpretat cu vocea-i limpede și av-întată ca și cu atitudinile-i statuare – avea o noblete marmoreană – numeroase roluri din repertoriul – clasic și modern. Drama și tragedia în versuri erau preferințele acestei personalități distinse, pe care pretențioșii intelectuali ieșeni, în frunte cu criticul Ibrăileanu, o prețuiau îndeosebi”.

P. Com (arnescu) în „ftev. Fundațiilor”, nr. 3/ 1941, pag. 715).

„Întâmplarea – sau poate altceva decât întâmplarea – a făcut ca pământul blând al lașului să primească și să păstreze pentru veșnica lor odihnă pe toate cele trei glorii ale scenei românești: Aristizza Romanescu, Agatha Bârsescu, și, acum, Aglae Pruteanu.

Încântătoarea artistă de altă dată s-a stins, în

acest violent și melancolic început de primăvară, pe un pat sărac de spital, singură, bătrână și uitată.

Pe această minune a teatrului moldovenesc am văzut-o puțin, târziu, spre sfârșitul carierei sale. N-am văzut-o nici în Julieta, nici în Dama cu camelii. Am văzut-o însă destul ca să n-o mai pot uita niciodată. Abia acum îmi dau seama că frageda Katiușa din primul tablou al învierii care-și cânta atât de suav cântecul numelui ei, era o femeie în pragul bătrâneții: nicio Katiușa din câte au venit în urma

«Prutencii» n-a fost atât de tânără ca ea.

Cu discreția ei de totdeauna și poate și dintr-un pic de cochetărie – ultimă și dureroasă cochetărie – a plecat din teatru înainte ca „ale vremii nobile injurii” să-și pună pecetea pe chipul ei dulce și să provoace respectuoasa compătimire a celor de dincoace de rampă. Din dragoste pentru arta ei, din respect pentru publicul ei, s-a retras la timp. A renunțat la ceea ce era singurul ei rost pe lume, pentru că așa era frumos.

Generațiile foarte tinere n-au văzut-o și n-au auzit-o. Dar cei care-au cunoscut, trecute prin delicatul aparat de precizie al talentului ei, emoții intense și pure, când vor să aducă un elogiu suprem vreunei tinere artiste, nu găsesc să spună decât atât: are ceva din Pruteanca...

De mult, când Aglae Pruteanu a jucat incidental la București, d. Tudor Arghezi și-a arătat uimirea că această incomparabilă artistă «preferă să pâlpâie la Iași în loc să ardă la București».

Dar Aglae Pruteanu tot la Iași s-a întors. S-a întors în târgul, la publicul ei, la talentul ei, căruia i-a rămas credincioasă până în cel din urmă ceas, cu îndârjirea nezdruncinată a sufletelor delicate când iubesc. A înnobilat, a umanizat și a îndulcit, cu fermecătoria ei feminitate, toate rolurile pe care le-a jucat, de la Shakespeare la Baba Hârca. În aerul îmbâcsit al scenei, brațele ei flexibile au sculptat și bucurii suave, și deznădejdi sălbatice. Iar cuvântul rostit de ea era și fluid și palpabil în același timp.

Cine ar putea-o uita pe Flameóla rostind cu o frunză în colțul gurii, insinuantă, tulburătoare și tristă «Balada foilor de mintă»? Versurile Martirei t pluteau peste sală ca o incantație păgână, parfumate aieveau cu mireasma amăruie și înțepătoare a foilor de mintă.

Ne-au rămas de la Aglae Pruteanu anumite atitudini, anumite gesturi, anumite priviri și anumite inflexiuni de

glas pe care nimeni, niciodată, nu ni le mai poate aminti.

Îmi spunea o artistă tânără: - Când mi s-a încredințat primul meu rol adevărat, mi-a fost frică. Și m-am gândit că nimeni nu m-ar putea îndruma mai bine decât Aglae Pruteanu. M-am dus la ea. A răsfoit rolul și a început să mi-l «joace» cu glasul și cu mâinile: atât. Am plecat umilită și descurajată. Am înțeles că oricât aş munci n-am să pot face niciodată ce-a izbutit dintr-odată și fără niciun efort bătrânica asta amărâtă.

Aglae Pruteanu și-a început cariera pe vremea școlii așa-zisă «veche». Ea însă n-a făcut parte din nicio școală. Prodigioasă ei intuiție artistică i-a ținut loc de studii oprin străinătăți. Jocul ei a fost, de cum a călcat pe scenă, așa cum ar fi și astăzi, așa cum ar fi și mâine și totdeauna, perfect modern. A fost ea, și nu i-a trebuit mai mult. Nimeni n-a putut s-o imite, pentru că n-avea nimic convențional, nimic imitabil în arta ei.

De o severă sobrietate artistică, disciplinată fără efort, deși capricioasă, Aglae Pruteanu a stăpânit acel simț al măsurii, extrem de rar, care a făcut-o să ghicească totdeauna cu precizie limita impalpabilă și nestatornică dincolo de care orice talent, oricât de mare, alunecă în cabotinaj. S-a ferit, instinctiv, să creeze acea familiaritate dintre artist și public în care se complac atâtea artiști și mai ales atâtea artiste. Aglae Pruteanu a fost iubită de publicul ei, dar a fost iubită ca un juvaier de preț, nu ca un obiect uzual.

Dar pe lângă sensibilitatea ei artistică miraculoasă, pe lângă o aspră putere de muncă și o desăvârșită conștiinciozitate, pe lângă temperamentul excepțional și glasul incomparabil, Aglae Pruteanu a fost dăruită și cu un trup de o subtilă feminitate, și cu o figură deosebit de dulce și de maleabilă.

Artistele cu trăsături mai dure, mai caracteristice, sunt osândite să-și poarte pe scenă, în toate rolurile,

același chip de pe stradă și de acasă. Aglae Pruteanu, cu figura ei puțin neprecisă, impresionabilă ca fața unei ape în care se răsfrâng deopotrivă de limpede seninul ca și furtunile cerului, a fost de-a pururi alta în fiecare rol. Nu numai că n-a semănat cu nimeni, dar chiar cu ea însăși a știut să nu mai semene când a trebuit. Candidă, cochetă, perfidă, pasionată, ori chinuită până la sfârșirea trupească, a putut fi cea mai suavă Ofelie, ca și cea mai patetică Sapho.

Acum vreo zece ani Aglae Pruteanu ne-a mai chemat o dată să-și ia rămas bun de la noi.

Ne-am dus cu inima strânsă: vom mai regăsi-o, oare, după ani de tristețe și izolare, pe Pruteanca noastră?

În semiîntunericul îmbietor de iluzii al scenei, am regăsit-o.

Ne-a spus versuri: cu glasul ei pur, cu glasul ei de altă dată.

Spectatorii tineri, care o vedeau pentru întâia oară, au simțit și ei atunci că se petrece ceva neobișnuit acolo, pe scena indiferentă. Aglae Pruteanu a fost primită cu mirare și ascultată cu smerenie.

Fericiți cei care au putut-o auzi măcar atunci...

Iar noi ceilalți, cei care aveam parcă un drept de proprietate asupra Prutencii noastre, i-am închinat cu emoție și cu recunoștință, un zâmbet, o floare și un regret.

A fost o sărbătoare a amintirii, o mare și tristă sărbătoare.

Pe urmă Aglae Pruteanu s-a dat definitiv la o parte din calea celor care veneau, nerăbdători, în urma ei. N-a mai făcut umbră nimănui.

Doar, de câte ori ne sosea de pe aiurea câte o glorioasă pasăre călătoare, noi cei care rămăsesem iremediabil «ai ei» ne gândeam cu melancolie:

— Degeaba... nu-i ca Pruteanca noastră!

Rătăcea încă printre noi, atât de modestă, atât de

discretă: umbră amărâtă, amintire care doare, mustrare vie...

Îi auzeam încă glasul, tot pur, și-i vedeam încă chipul, tot frumos, peste care mâna noastră timidă ar fi vrut și nu îndrăzneam să treacă umbra unei mângâieri. Dar prinși în vârtejul zilelor zbuciumate pe care ne e dat să le trăim, nu ne-am învrednicit să luminăm cu un pic de bucurie ceasurile din urmă ale aceleia care a dăruit tuturor a atâtea curate bucurii.

Și dorea să mai joace o dată: măcar o dată.

numai o dată, pentru cea din urmă dată...

Așa cum doresc toți artiștii, ca niște copii deznădăjduiți, când simt că li se apropie sfârșitul.

Acum această dulce minune a noastră a celor de la Iași - atât de a noastră cum n-a mai fost alta - a plecat pe cel din urmă drum.

A plecat liniștită. În sfârșit liniștită.

Glasul ei cald, glasul ei de lumină, s-a stins. Va mai trăi o vreme, atât cât vom mai trăi noi, cei care l-am auzit și va muri pentru totdeauna odată cu noi".

(Otilia Cazimir, A murit și Agâae Pruteanu „Rev. Fundațiilor 1, nr. 5/1941).

„Una din cele mai mari tragediene ale țării noastre... A avut o viață de familie grea, un neastâmpăr interior cu treceri de la izbucniri violente la oboseli chinuitoare... A trăit drame personale, însă, în momentul când călca pe scenă, ea trăia prin toate fibrele numai existența eroinelor ce interpreta".

(Sandu Teleajen: în amintirea Aglaei Pruteanu în „lașul literar11, nr. 5/1959).

„Am jucat atunci (1906) alături de excelentul artist State Dragomir, care întruchipa pe Horațiu și de marea artistă Aglae Pruteanu care juca pe Gettg.

Nu voi uita niciodată glasul Prutencii, Un glas vibrant și răscolitor ce te cucerea de la prima frază. Eram în admirație”.

(Maria Filotti: Am ales teatrul E.P.L., 1961, pag. 53).

„Aglae Pruteanu era admirabilă în Marguerite Gauthier. Cu un fizic extrem de agreabil, cu multă sensibilitate, cu un glas cald, comunicativ cum nu aveau pe vremea aceea decât Aristizza Romanescu și Maria Giurgea, cu un puternic temperament scenic, Aglae Pruteanu avea toate însușirile unei mari artiste. De altfel, după retragerea Aristizzei care lăsase în urma ei un mare gol, Aglae Pruteanu a fost solicitată să vină la Teatrul Național din București. A refuzat însă, nevoind să se despartă de Iași”.

(Ion Manolescu, Amintiri, Ed. Meridiane, 1962, pag. 63).

NOTE

1. Față de datele certe, consemnate în actele cercetate de noi, unele informații din Amintiri trebuie corectate în ce privește cronologia. Astfel, anul intrării în Conservator este 1885 și nu 1886, cum este relatat și într-o succintă fișă biografică aflată la Muzeul T.N. Iași. H. Capșa nu era atunci în anul III și nu era „mai mare” decât Aglae, ci invers. De altfel, ținând seama de împrejurările în care a fost scris volumul, multe date fiind reconstituite din memorie, fără răgazul confruntării cu documentele, sunt explicabile unele erori, mai ales de ordin calendaristic. Firește, aceasta nu schimbă cu nimic valoarea de fond a observațiilor și a aprecierilor autoarei, care rămân la fel de prețioase. Pentru datele de mai sus, a se vedea Arhivele Statului-Iași, Fd. 102, dos. 1/1885.

2. Aristizza jucase la Iași în timpul stagiunii în Ovidiu, Fm-una Blanduziei, Dama cu Camelii, Angelo Malipiero, Mândrie și amor, Catherine Howard ș.a. (Cf. M. Mancaș, Aristizza Romanescu, Buc. 1957, p. 63).

3. Diferența de vârstă dintre ele era de numai 12 ani, însă Aristizza, care avea atunci 17 ani de strălucită carieră teatrală, era un talent pe deplin afirmat, care impunea respect și admirație.

4. Pe partea albă a cererii tânărului Constantin Galino care ruga la 8 februarie 1888 Comitetul teatral să-i admită a juca un rol „de complezență” în piesa Renée de E. Zola, se află următoarea adnotare a artistului societar Emanoil

Manoliu, fost după aceea și profesor de Conservator, autor al unei Istorii a teatrului moldovenesc, bibliotecar al Teatrului din Iași, până în 1931: „După terminarea repetiției acestei piese (joi 18 februarie 1888 - n.n.) pe la orele 4 p.m. s-a aprins un coș de la scenă; venind pompierii s-a stins complet dar la orele 7”\$ a luat din patru părți teatrul ioc ce nu s-a mai stins!

Probabil i s-a pus... căci inexplicabil lucru cum să ia deodată foc (ss) Em. Manoliu. Resturile rămase după arderea sălii s-au vândut la licitație, obținându-se 5.710 lei. (A.S.I., Fd. T.N., dos. 24).

Tot în legătură cu incendiul care a distrus teatrul de la Copou este demnă de reținut și relatarea Aglaei Pruteanu, martoră oculară a dezastrului, împreună cu alți artiști care-și aveau locuințele în curtea bătrânului edificiu: „Am avut durerea să asistăm la acest dezastru, luându-ne adio de la vechiul teatru care ardea «frumos»... Sala rotundă cu lojile dimprejur avea aspectul unor colonade fantastice de flăcări... Cel mai» abătut era Bălănescu... peste câteva luni a murit, alături de scumpele lui ruini”...

5. Într-un proces verbal încheiat la 16 oct. 1888, membrii Comitetului teatral ieșean (Al. Șuțu și A. Vizanți) consemnează decizia luată, după ce au fost ascultați și reprezentanții societarilor: Em. Manoliu, Al. Evolski și C. Ionescu, de a: 1 numi pe Grigore Manolescu și în calitate

de director de scenă. Apuntamentele ce li se acordă, lui și Aristizzei Romanescu, se fixează la 800 lei lunar și câte trei jumătăți de beneficiu în cursul stagiunii. În același document se mai specifică faptul că garderoba și repertoriul lui Manolescu trebuie să fie puse la dispoziția societății din Iași. Pictor de decoruri este angajat George Fredas (A.S.I., Fd. T.N., dos. nr. 4).

6. În legătură cu nivelul și competența criticii dramatice din ziarele ieșene de atunci, sunt edificatoare relatările unui artist cultivat ca Petre Sturdza: „Până la plecarea mea din Iași, mi-aduc aminte cu plăcere că vreo câțiva tineri culți, cu vederi noi, cu dragoste de artă și de teatru, apărură câte unul în rândul cronicarilor dramaticei. Dintre ei îmi aduc aminte de bunul și neuitatul meu prieten Spiru Prasin, de Ion Dafin, Levin, Dr. Steuerman (Rodion).

C. Săteanu și atâția alții...” (Op. cit. p. 132). În afară de aceștia, care și-au continuat multă vreme activitatea, succinte aprecieri critice mai făceau: artistul societar

Em. Manoliu (în „Ecoul Moldovei”), State Dragomir care publica articole teoretice de sinteză privind psihologia creației actorului, repertoriul, dramaturgia originală etc. Sporadic scriau și A.D. Xenopol, Dr. Zosin, compozitorul Ed. Caudella, mai târziu artistul C.B. Penel, profesorul Gh. Nădejde, pictorul A.D. Atanasiu, N. Maxim, Al. Mavrodi, Em. Socor și, în sfârșit, colaboratorii „Vieții românești”: T. Arghezi, G. Ibrăileanu, O. Botez, G. Topârceanu, M. Sevastos, C. Alexandrescu ș.a.

7. În volumul de Amintiri aflăm citate lucrări ale lui Th. Ribot, E. Ferri, Schopenhauer – în legătură cu diferitele aspecte ale manifestărilor umane pe care actorul trebuia să le înțeleagă spre a le valorifica în creație. De asemenea, s-înt dovezi că actrița cerceta adesea biblioteca științifică a teatrului, împrumutând cărți ca: *L'expression des émotions* de Ch. Darwin, *Le théâtre et les mœurs* de

J. J. Weiss, *La physionomie et les sentiments* de P.

Mantegazza, studiile de patologie psihologică ale lui Th. Ribot, Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques a lui A. Mezières, L'art du comédien a lui Coquelin-aîné etc. etc. Majoritatea acestor lucrări și multe altele în afara celor citate au fost achiziționate de biblioteca teatrului, în septembrie 1898. (A.S.I., Fd. T.N., dos. 221).

8. În Anii de ucenicie, Mihail Sadoveanu a prins contrastul între viața particulară a actriței, apăsată de greutate și nemulțumiri și strălucirea pe care o dobânda în clipele totalei dăruiri artistice, când pășea pe scenă: „ducea o viață necăjită, ajutându-și niște nepoți; era împovărată de grijile gospodăriei, de intrigările camarazilor, de ciudățeniile partenerului și prietenului său... Se înfățișa așa de frământată și de acrită și de plictisită în culise, cu-n muc de țigară în colțul gurii, încât admiratorul care o pândea discret dintr-un colț, avea dreptul să se înfricoșeze de intrarea ei apropiată în scenă. Juca o contesă, purta o rochie trandafirie... Regizorul îi dă semnalul; trebuie să intre I Aglae Pruteanu leapădă mucul de țigară, îl strivește cu talpa pantofului, își limpezește glasul... și dintr-odată își leapădă griji, preocupări, amărăciuni, mizerie și intră în scenă plină de încântare și farmec”. (Opere, vol. 16, p. 531 - 532).

9. Vlad Cuzinski, după o vizită la Paris în 1912, relatează în „Rampa” (20 iunie 1912) că, povestindu-i artistului francez Prudonne munca actorilor români, care joacă în fiecare seară altă ipiesă, acesta l-a întrebat „în primul rând până la ce vârstă trăiesc actorii voștri?”...

10. Iată și alte mărturii autorizate asupra ritmului de muncă. La 20 sept. 1897, regizorul Borelli raportează Comitetului, în scris, că după o lună de repetiții, sunt în curs de definitivare șase spectacole (Tatăl risipitor de A. Dumas, Mătușa lui Carol de Brandon și Thomas, Fiul Coraliei de A. Delpit, Seraphina de Sardou, Romeo și Julieta de Shakespeare și Demi-monde de A. Dumas). Aglae

Pruteanu figura în cinci roluri principale din cele șase piese... (A.S.I., Fd. T.N., dos. 164). După un an, același regizor raportează că în 33 zile de repetiții (15 august - 17 septembrie 1898) s-au învățat (din nou) șase piese. Toate s-au repetat de mai multe ori pe scenă, și rezultatul e datorat - afirmă Borelli - „felului liniștit de repetat ce s-a urmat până acum”. Până la 1 oct. se ajunge la pregătirea a noua piese: „Bagajul artistic cu care ajungem la deschiderea stagiunii” (Ibid., dos. 197).

11. În mai multe rânduri, cu toate că i se acordau cele mai în mari alocații pentru costume, nu reușește să facă față acestor cheltuieli. În dosarele teatrului se află multe documente de poprire, tranzacții și învoieli în vederea reținerii din salariu a „conturilor” prezentate de croitoresele Natalia Longhin Oh!, Maria Halpern, pentru „toaletă de teatru” (v. Ibid. dos. 351/1901, 366/1903, 482/1907, 578/ 1909 etc.). Pe bună dreptate actrița se arată revoltată într-o cerere către comitet, în care arată că-i illogic ca polițele să-i fie oprite din salariu. Acestea trebuiau acoperite „din desfeux-ul ce mi se va acorda pentru toaletele de scenă”. (Rog) „a nu avea dreptul nimeni a-mi ataca leafa întrucât privește cheltuielile făcute pentru rochiile de scenă, care mie mi se cer prea costisitoare, potrivit locului care-l ocup în teatru”. Cererea este pusă „la dosar” (nr. 482, Fd. T.N.). Această dificilă problemă, legată de costumația actrițelor nu s-a rezolvat definitiv decât în anii regimului nostru.

12. v. Gazeta Moldovei nr. din 3 februarie 1903 și urm. Informația e dată ca o precizare în urma anunțului anterior publicat de același ziar care, comentând invitația făcută Aglaei Pruteanu, adăuga: ...Va juca pe Julieta lui Shakespeare și va fi consacrată pe scena Capitalei după cum de mult e recunoscută de ieșeni ca una din prețioasele artiste mari ale țării”.

13. Haralamb Lecca, poet, dramaturg, traducător, a

avut merite recunoscute. Era un artist de o inteligență ascutită, cultivat, înzestrat multilateral. La retragerea din teatru a Aristizzei (1903) apărea în programul festiv ca interpret, sub pseudonimul Sybil, și ca autor al piesei într-un act Cancer la inimă. Dramele sale psihologice, scrise cu meșteșug, includ și o anume critică socială. Ca om, însă, Lecca era dur și orgolios, interzicându-și emotivitatea ca și gesturile comprehensive. Deși a avut față de ea o atitudine lipsită de delicatețe, Aglae Pruteanu nu a putut să nu-i recunoască și calitățile. În Amintiri ea arată că „era neobosit, își dădea foarte multă osteneală pentru montări și reușita spectacolelor”, făcând rezervele cuvenite (și întemeiate) numai asupra ambiției lui Lecca de a desființa sufleurul. Această măsură a grăbit îmbolnăvirea gravă de nervi a actorului C.B. Penel, amendat în repetate rânduri de același director de scenă pentru că nu putea avea siguranța textului fără sprijinul colaboratorului din cușcă. La 28 dec. 1905, după ce îl distribuise deodată în trei roluri din Mizerabilii, Lecca îi aplică lui Penel o amendă de 20 lei pentru că la a treia reprezentație a piesei Clinii a ieșit în scenă cu textul ascuns într-un ziar, iar lui State Dragomir 100 lei „pentru că și-a permis a interveni nemotivat într-o discuție provocată de d-na Pruteanu” în apărarea lui Penel (A.S.I., Fd. T.N., dos. 445). De altfel amenziile aplicate de Lecca nemulțumesc adânc tot colectivul, atât prin cuantumul lor exagerat cât și prin justificările lor mai mult de ordin personal. Același director îndrăznește să-l amendeze și pe compozitorul E. Mezetti pentru că fiind șef al orchestrei, a provocat întârzierea spectacolelor în două rânduri. De fapt Mezetti nu reușise să se prezinte la timp din cauza cursurilor de la Conservator și s-ar fi cerut înțelegere într-un asemenea caz. Dragomir mai este amendat cu 100 de lei, la 13.1.1906, pentru că jucase o reprezentație la Huși „fără voia direcției noastre”, iar Aglae Pruteanu cu 50 lei pentru

că, motivând cu argumente temeinice, refuzase totuși rolul din Stingerea (Ibid., dos. 445). Interpreta arată în temeiul art. 46 din lege că nu putea „artisticește vorbind” să știe un rol pe dinafară la a treia repetiție, pentru a putea fi jucat iar nu spus pe dinafară”. Artistă mai este amendată cu 50 lei sub pretext că refuzase un rol jucat (Margareta din Faust) și ea arată într-o plângere că este inexact întrucât atrăsese doar atenția că nu joacă în costumul confecționat cu 12 ani în urmă pentru o altă interpretă. În urma acestei explicații se aplică legea „Beranger” (dos. 482). În august 1908 Lecca îi mai dă o amendă de 50 lei pentru refuzul rolului Sanda „pe care nicio altă artistă nu l-ar putea juca”, iar croitoreasa Halpern încasa direct de la casierie costul costumelor, câte 50 lei lunar, din leafa primei societate a teatrului (Ibid., dos. 530). Cercetând aproape fiecare caz în parte, în ce privește amenziile și reținerile, se descoperă un abuz.

*

14. Asemenea incidente au avut loc nu numai HM H. Lecca, el și cu VI. Cuziński (la repetițiile cu Nora de Ibsen în 1909), și cu Penel, Cârjă, cu Mitzi Ionescu-Vecera, mai de mult chiar cu St. Dragomir. De asemenea, cu o tânără debutantă pe atunci, actrița Maria Horga. Fosta camaradă de a teatru, actrița Lucia Popescu (angajată în 1912) ne mărturisește că asemenea incidente și în genere discuțiile aprinse ale artistei se iscau mai ales în tensiunea premergătoare premierei, explicabile deci prin consumul nervos excesiv. În acele momente nimeni nu putea rămâne alături de ea, în cabina mare de pe culoarul artistelor, decât Natalia Profir – fire blândă, îngăduitoare și înzestrată cu un tact deosebit, care-o iubea și-i înțelegea starea de spirit.

15. Gazeta Moldovei din 3 nov. 1903. Articolul e semnat Alma – pseudonim al ziaristului A. Mavrodi, fost actor în tinerețe, director general al teatrului în timpul

primului război mondial și după aceea. În Furtuna mai jucau State Dragomir pe Tihon Kabanov, M. Popovici - Boris, Athena Georgescu - Kabanova.

16. Gazeta Moldovei, 3 martie 1903. Era vorba de spectacolele de dresaj date la circul „Sidoli” de trupa grecului Leonidas, la care lua parte tot ce avea lașul mai „select” și mai „elegant”.

17. A.S.I., Fd. T.N., dos. 349. În esență, propunerea făcută de

C. B. Penel, la 8 pot. 1902, ar fi dus la o rețetă maximă serală de 1.800 lei în loc de 2.500 lei - cât s-ar fi putut realiza (iluzorie speranță!) cu prețurile în vigoare pe atunci. Căci ce folos este - adaugă Penel - dacă sala rămâne goală? El arată că, la unul din spectacolele din

15*

stagiunea respectivă, nu se vânduseră bilete decât de...80 lei. Demn de relevat este și faptul că autorul propunerii de reducere a prețurilor de intrare era conștient de situația generală de criză în care se afla teatrul romanesc, căci, între alte argumente aduse în favoarea proiectului său, figurează și „criza teatrului din București”. Propunerea lui Penel (popularizată prin ziarul „Evenimentul”) este însă înmormântată în dosare. Abia când Mihail Sadoveanu devine directorul Teatrului Național, pune în practică o asemenea măsură, tinzând la primenirea publicului.

18. „Rampa” din 5 nov. 1911. Pentru a ne da și mai bine seama de exigența ziarului și a criticului său din Iași, Rinaldo (M. Sevastos) vom aminti că în nr. din 16 nov. 1911 el critică argumentat unele aspecte naturaliste ale dramaturgiei lui B. Delavrancea și are rezerve și față de excesele pe aceeași linie ale lui C. Nottara (de ex. gemetele cele cumplite „ce le scotea îndată ce-și mântuia vorba omenească înscrisă în rol”).

19. Asupra dragostei și a admirației actorilor pentru

directorul Sadoveanu, este semnificativă atitudinea luată de ei în ianuarie 1911 când, odată cu venirea la guvern a conservatorilor, se zvonea că Sadoveanu avea să fie înlocuit la direcția teatrului cu un client politic al clubului carpist: I.D. Stamatiu. O delegație de artiști-societari se constituie atunci în frunte cu Aglae Pruteanu, C.I. Ionescu, State Dragomir și Mihai Popovici care înmânează ministrului D. Greceanu un memoriu cerând ca Sadoveanu să fie menținut director, ca unul „care s-a identificat atât de mult cu noi, încât facem un tot armonios și indestructibil”. Greceanu a răspuns, ipocrit, cum că nici nu știa de care minister ține teatrul, însă nu a mai îndrăznit să facă numirea plănuită („Opinia” din 9 ianuarie 1911).

20. Debutantul juca - alături de soții Braborescu și „Opinia” (17 febr. 1916) notează că interpretul avea „vorbă clară și frumoasă, ținuta bună” și îi prevedea acestuia „succese în cariera aleasă cu dragoste”. În continuare, ziarul menționa că V.I. Popa „e și un minunat caricaturist”. Victor Ion Popa mai figurează în spectacolele o amică, Duelul, Cometa, regizate de Șt. Braborescu, în mai 1916.

21. „Presa” din 20 febr. 1919: „Nu am putut pricepe dezinteresarea... pe care o arată marii artiste Aglae Pruteanu, una din premergătoarele teatrului moldovenesc...” În continuare ziarul nu ia în seamă versiunea că artista ar refuza să joace și cere „pentru închiderea stagiunii” o piesă în care „Pruteanca” să joace „dându-i-se. acestei mari artiste suportul moral de care are nevoie”.

22. Contribuția cea mai de seamă în privința configurației spectacolelor și a orientării interpreților o are de aci înainte regizorul A.I. Maican, angajat de directorul Iorgu

Iordan în 1929, și pictorul-scenograf Th. Kiriacoff. Profesorul Iordan, dând impuls repertoriului modern face

și traduceri din autorii italieni de prestigiu. Prima piesă regizată de Maican la Iași este Sonata Kieutzer – dramatizare după Tolstoi, jucată la 12 martie 1929, pentru sărbătorirea centenarului Tolstoi. Traducerea dramatizării franceze era semnată de Sandu Teleajen.

23. Arh. St. I., reg. 119, Proces verbal 17/1930. Se pare că nici regizorul A.I. Maican nu găsisese încă mijloacele de a folosi armonios vechile cadre ale teatrului alături de cei din generațiile mai noi. Era, poate, și o problemă de autoritate, greu de rezolvat atunci într-un spirit judicios, noul regizor, pe lângă talentul său necontestat, neavând încă destul tact și experiență de viață pentru a se folosi și de prestigiul vârstnicilor. P.P. Petrone se retrage și el în scurtă vreme, C. Vernescu și Aglae Pruteanu în 1930. Odată cu pensionarea acestora din urmă era avertizat și V. Boldescu că în cazul nerevenirii asupra unor abateri urmează a fi scos la pensie (și avea să fie scos după un

216 an), Vlad și Verona Cuziński erau deja pensionați. În locurile de societari ei. I ocupate de Vernescu-Vâlcea și de Aglae Pruteanu sunt avansați tot atunci I.C. Damira și Didina Castriș.

24. Această diferență urma să i se acorde până la promulgarea noii legi a teatrelor. (Arh. St. I., Fd. T.N. Reg. 119, Proces-verbal din 22 iunie 1930). Pensia ce i se fixează este de 3.000 lei, plus 9.000 lei ajutor lunar, total brutto 12.000 lei. Sal, anul de societară el. I, primit până la 1 iunie 1930, era de 3.000 plus 11.000 spor, deci 14.000 lei brutto.

25... Când un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său, precum și fiecărei încrețituri a feței sale, abia atunci își cunoaște averea și e artist. El mânuiește persoana sa proprie ca pianistul un piano, ca violonistul vioara” (Eminescu: „Curierul de Iassi” nr. 133/1876): „Artistul dramatic este un executant instrumental, al cărui instrument este însăși ființa lui materială” (Caragiale:

Cronica tea - trată (II) în Opere (V) pf 276, după ziarul „Voința națională”, 18 oct. 1885).

ROLURILE JUCATE DE AGLAE PRUTEANU*)

Manon fier I z a

Claudine Suzânica Jeanne de Simer o z e

Antoinetta de Claire font

— Titlurile pieselor, în ordine alfabetică se află în coloana din mijloc. În stânga este notat rolul, iar în dreapta autorul. Prezenta listă poate fi întregită îndeosebi pentru anii 1886 - 1910, colecțiile de programe fiind, pentru această epocă, incomplete. În afară de lista stabilită de actriță în volumul de Amintiri, am folosit, pentru alcătuirea prezentului tabel, ziarele epocii și arhivele teatrului.

E ma Beaulieux

Anna R o w Ana Karenina

Livia

Hermiona

Oana

Cleopatra

J u l i a d' A u b e r t a 1 Mariana Lady Chiltern Viorie
a Tarsița Neamuș (1904)

Afacerea

Clemenceau Amanții Amicul Fritz Amicul femeilor

Amor și crimă

(La grande marniere) Amoruri triste

Amorul veghează

Anna Row Anna Karenina Angelo Malipiero Amor
fără stimă Andromaca Apus de soare Antoniu și Cleopatra
Asul de treflă

Avarul

V

Val-Actorii împăratului Wartenburg

Bărbatul ideal Baba Hârca Boierii și ciocoi

Erkmann-Chatrion Dumas-fils

G. Ohnet
Giacosa
Robert de Flers și
G. de Caillavet Titus Dunka L. Tolstoi V. Hugo
Racine
Delavrancea
Shakespeare
P. Decourcelle
Molière O. Wilde Millo
V. Alecsandri
E1 e n-a, fiica lui Hârzobeanu (1897) R o z în a
Ceci. lia S te 1 a
A 1 b e r t în a
Dia
A n g e l i e a M a r g. Baudoin
Catherine Howard F 1 o r i e a L u 1 u t a
Germina
Evelina Bovolet Serena Veleli Contesa Rutland
Contesa-Sarah
F a n f a n P i a s-o n i a
Wanda
Văianu Adela A lbeanu Hermine Stemay M aș a
Mărioara Angela Cornelia
R o x a n-a
Cleopatra Tudora
Bărbierul din Sevilla Bucuria casei Banii, gloria și
femeile Bomba cu apă fiartă
Biruința
Bolnavul închipuit Castelul istoric
Călugărița sângărândă (La nonne sanglante)
Catherine Howard Cinei-Cinei Cucoana Chirița la Iași
Conștiința copilei Curierul din Lyon
Clara Soleil
Ceea ce nu moare
Contele Essex Contesa Sarân Copii părăsiți Cântarea

cântărilor Crimă și pedeapsă

Clinii

Curcanii

Copilul din flori

Cadavrul viu Chinul

Căpitanul Ramolot cu voia bărbatului Cilibi Moise

Cyrano de Bergerac Antoniu și Cleopatra

Cetatea Neamțului

Beaumarchais.

A. Bourgeois Barière

Meilhac și Halevy

A. de Herz Molière Bisson și J. Beer

O

A. Bourgeois? i Maillan

A. Dum as-père

Alecsandri

Alecsandri

Gaston Devore Eugène More au Pan Siraudin Alfred

Delacour E. Godinet

S. Prasin Th. Laube

Ohnet

Pierre Decourcelles Cavalotti

Hugues le Roux și Paul Ginistry, după Dostoievski

Lecca

Gr. Ventura

A. Dumas-fils

L. Tolstoi Alex. Florescu Bisson

State Dragomir Ed. Rostand

Shakespeare V. Alecsandri

E fi în i ț a Maria

N e îi e l a Louise

Ana

J u l i e t a L u i z a

Regina Marcelle

Sonceneaux N i e h e l l e, Marguerite J Henrieta

Lina Popescu

M a î t a n-a

M is s L e a

Hende r son D o r a R u x anda

Marthași 1 îngerul bun j

Louise

Mauclair

D e n i s-a I u l i a

O l e n-a Elena

A z u î n-a \ Fer nan d a

Emilia Galo tu Contesa Orsina G e l l a și V N ce r a J

Crai de ghindă Contesa de Altenburg Căzăturile la
frunzele Contesa de Lynieres Cocosul negru Doi sergenți
Despot Vodă Doi călăi Douglas Strigoiul Două orfeline

Don Carlos Demi-monde

Dama cu camelii

Decorat Deputatul tatii

Don Cezar de Bazan

Daniel Rochat

Dora Dragoste și răzbunare Don Juan de Marana

După iertare D-rele de Saint-Cyr

Dalila Denisa Două vieți

Domnița Olena Enigma

milia Galo tu

Fântâna Blanduziei

Francillon Formont și Risler Fata aerului

Fernanda

V. Leonesci:

M. Pascaly Giuseppe Giacosa

V. Eftimiu D'Ennery și Rotti V. Alecsandri

D'Ennery și

Cormon Schiller A. Dumas-fils

A. Dumas

E. Meilhac A.C. Brăiloiu (localiz.)

Dumanoir

D'Ennery V. Sardou
V. Sardou Eug. Herovanu
A. Dumas-père
Elena Guasco A. Dumas-fils
A. Dumas-fils Gh. V. Botez-Gordon
V. Cosmovici Paul Hervieu Rina Lessing
V. Alecsandri
A. Dumas-fils
Ch. Th. Cognard și Raymond
V. Sardou
A r i ce e a Edita
Margareta
Katerina
Varea
Adina Gilberta
Margareta
O. Sr f » ii-i
Marie Jeanne Julieta Angélique Antoinette
Gioconda I o se fi n-a
Ofelia
Amalia
Hedida
Antoinette
Mari e-L o u is e
Káthie
Iudith
A g a fi a Margareta
Marchiza
Zâna florilor M a's 1 o v a
Cecilia Lia
Mistress C1 ar k s-o n
Ana Riskans k a i a
Fedra Fățarnicii Fiul Coraliei Faust Furtuna
Floare de pădure
Flori de piatră Frou-Frou Fără sprijin Francesca da

Rimini Femeia inculpatului Femeile lipicioase Fericirea
într-un colț Fiamina Goana torțelor Galileo Galilei Georges
Dandin Ginerele domnului Poirier Gioconda

Gura lumii **k**

Gringoire

Hamlet Hoții

Hedda Gabier Holtei tomnatici Hoțul

Heidelbergul de altă dată Ireparabilul

Întoarcerea de la Ierusalim

Căsătoria

Îngerul morții

Instinctul

Închide sau deschide

Înșir-te mărgărite învierea

Intimii noștri îndrăgostiții

În lumea mare l'Étrangère

Înainte

Racine

Albert Delpit / A. D'Ennery Ostrovski Ostrovski și N.

Solonev

V. Sardou's

M. Prévost D'Annunzio

Henriot

Léon Gânditlot Sudermann

Mario Uchard Paul Hervieu Gaetano Monticari

Molière E. Augier și

Sandeau G. D'Annunzio I. Gâvânescul Th. de Banville

Shakespeare Schiller Ibsen V. Sardou il. Bernstein W.

Fôerster

V. Botez-Gordon Maurice Donnay

N. V. Gogol

Kistemaeckers A. de Musset

V. Eftimiu

Bataille – după Tolstoi

V. Sardou C. Brăescu
A. Dumas-fils
Leopold Kampf
Marie
Letel-lier Ana de
Austria Lila Judith
Ileana Anna Damby J u 1 i e t a Leonie de Lavil legou
tier Susanne de
Villiers Georgette Luisa
Femeia inculpatului Maria Lustalot
Ca în i l i a
Ada (1892) Emma (1896 - 97) Victori a D e n i s-a
Herodiada
Creusa M'ar th a Clara de B e au l i eu x M i o a ra
Paulina
Flameóla
Mama
L e l i a.
Julia
Maria
D-na de Chesne Stana
Magda Nu ş-a
Înfumuraţii Junetea muşchetarilor Jucătorii de cărţi
Judi ta şi Olofern
Judecata şi osânda Kean
Lupta între femei
Lumea în care ți se urăște Lumea milostivă Luisa
Miller la instrucție
Linda de Chamonix
La staul Lumpatius vagabondus Ludovic XI Moartea
civilă
Mihul
M'zelle Nitouche Miriam din Magdala Medeea
Martha
Mândrie şi amor

Mioara
 Moștenitorii Martira Mama Magistrații Manasse
 Marele Galeotto Maria Stuart Marchizul de Priola
 Moartea lui C. Brâncoveanu
 Magda Manevrela de toamnă
 E. Augier A. Dumas
 Auguste Maquet
 Lecca E. Scribe
 și A. Bayard Polizu-Mic? unși A. Dumas
 Scribe și Legouve
 Ed. Pailleron
 Brioux Schiller
 Georges Henriot
 G Rossini (libret) muzica de Donizzetti
 Johan Nepomuk
 Nestroy C Delavigne Paolo Giacometti
 N. Istrate Meilhac
 S. Prasin E. Legouve G. Ohnet
 Ohnet
 Sp. Prasin și G. Volenti Adolphe Bellot J. Richepin
 G. Miclescu W. Foerster Ronetti-Roman Echegaray
 Schiller
 Lavedan
 A. Roques
 23
 Suderman Paul Gusty
 Linda
 Marchiza de Pompadour Luiza Rantzau Gabriela
 Duval Bliza Moretti N i o b, e
 S a se a
 Anca
 Nora
 D-ra Iosefeanu
 Ana Primăvarescu I u 1 i-a Odette Henri ette M au b
 nu n Desdemona D i din a Leontina Viforeanu

Niñeta C i ^oC I **r** 1 i e Valentina María Didier
 Păstorita R o **d** i e a Sofia
 Smărăndița Melisande
 Rosine de
 Riuk Primerose
 Louise
 W i e **g** a **n** **d** Fernanda Montelars
 Modestia
 Mila lui Dumnezeu Narcis
 Neamul Rantzau Năzdrăvăniile divorțului Necinstiții
 Niobé Neamul Năpasta Nora Nevasta lui Cerceluș Oda la
 Eliza
 Ovidiu Odette Oh, bărbații
 Othello o căsnicie o carie de vizită
 O viață sfărâmată
 O sută de ani o crimă celebră Piatra din casă Pe ti
 carul din Paris Porcarul și Măria Sa
 Păstorita
 Carpaților Peneș Curcanul
 Patima cea mare Pe malul gârlei Prințesa îndepărtată
 Puterea întunericului
 Poliche Primerose
 Prostul Păpușile
 Paul Hervieu
 Brachvogel
 Erkmann-Chatrion A. Bisson
 G. Rovetta Harry Poulton I. Găvănescul I.L. Caragiale
 Ibsen
 P. Locusteanu V.A. Urechea
 V. Alecsandri V. Sardou Alfred Capus
 Shakespeare G. Ursachi
 I. Găvănescul
 I. Petrovici

 I. L. Caragiale

V. Alecsandri Félix Pyat
 V. A. Urechea N. D... Popescu
 V. Leonescu și Duțescu Duțu Auemheimer D.
 Ollănescu Ed. Rostand
 L. Tolstoi
 H. Bataille R. de Fiers și Caillavet
 L. Fulda Pierre Wolf
 224
 Helène Plata durerii
 Ardan
 Li o ne 11 Prințesa de
 e Bagdad
 Pentru cinste
 Zeița Promet eu
 Themis
 Denisa Prietenul
 iemeilor
 Politica și
 justiția
 Astarbeea Pygmalion
 Smărăndiț Rămășagul
 a
 Fiica Regina Margot
 călăului

a	J u l i e t	Romeo	și
	Julietta		
	Contesa	Rătăcirea	
i	Mo's e 11		
	Ana	Richard al III-lea	
	Regina 1		
	Maria de?	Ruy-Blas	
g j	N eu b u r		
	Yvonne	Seraiina	
	F anny	Sapho	
d	L e g r a n		
	L e 1 ia	Sullivan	
a	A n și cu ț	Scara miței	
	Portia	Shillock	
e t a	E n r și cu	Sângele spală	
	A n i t a	Sărmanul	

		Petre	
	Melitta	Sapho	
t te	A n te în e	Scânteia	
ț a	V o i e h i	Ștefan	cel
	Mare		
	Maria	Sărmanul	
		Dionis	
	E l i z a	Ștrengarul	
		din Paris	
	Femeia	Săptămâna	
		luminate	
		Smilis	
	Madeleine	Sfetnici răi	
	Sanda	Sanda	
	Ri t a	Talismanul	
	Dorina	Tartuffe	
Roza	Doña	Torquemada	
	T o s c a	Tosca	

Thérèse Thérèse
Raquin

Elena Taifun

Wagner

K a t e a Testamentul

D-na Taina
Bordier spovedaniei

Teatrul
Național

Jeanette Toga roșie

Lazarita Tuzu Calicul

Fa t a Țăranii noștri

Ileana Urâta satului

Maurice Donnay A. Dumas-fils Gh. Nădejde V. Eftimiu
B îi eux

G. Bengescu-Dabile V. Aleosandri

Shakespeare M. Provins

Shakespeare

V. Hugo

V. Sardou Alphons Daudet

A. Bellot Mellesville V. Alecsandri Shakespeare José

Echegaray Felice Cavalotti Grillparzer Pailleron State
Dragomir State Dragomir Alf. Bayard și

Vanderburg M. Saules eu Jean Aicard Octave
Mirabeau Alex. Florescu

Molière V. Hugo

V. Sardou

E. Zola

M. Lengyell

V. Krîlov Paul Anthelme N. Volenti

M. Millo

V. Sardou Eugeniu Carada (după G. Sand)

Z o r a i a

(maura) o a n-a

D-n a Clara și Anca

M i î n i

J u ' s t î n a L u i z a

Vrăjitoarea

(La sorcière) Viforul Vlaicu Vodă

Vinovat

Viața vagabondă

Videniile lui Scapin

Zorile

Ziariștii

V. Sardou B. Delavrancea Al. Davila

Voss

Molière

Șt. O. Iosif Emil Nicolau

CUPRINSUL

*

ARGUMENT INTRODUCATIV...

COPILĂRIA

ANII UCENICIEI

„Întrevedeam alte orizonturi”... MATURITATEA
ARTISTICĂ... Succesoare a Aristizzei Romanescu Dovezi

de prețuire...

Muncă și frământări istovitoare.

I

„Pentru cei mici și mulți”... „Artă pentru... artă”...

APOGEUL CARIEREI

SFÂRȘIT DE GLORIE

CONCEPȚIA DESPRE TEATRU...

SPECIFICUL CREAȚIEI

Rolul studiului

Dedublarea artistică Rolul sensibilității. Câteva
roluri...

Etica profesională... Exemplul artistei... POETĂ ȘI
PUBLICISTĂ.

FINALUL...

ANEXE

Aprecieri asupra artistei NOTE.

5 9 14 24 46 46 59 64 73 78 86 125 151

161 166 173 177 179 183 191

196 209 219

Rolurile jucate de Aglae Pruteanu

Redactor responsabil: BELCIU MAIA Tehnoredactor:
MIHĂILESCU NICOLAE

Dat la cules 03.04.1965. Bun de tipar 30.07.1965.
Apărut 1965. Tiraj 10.000 + 160. Hârtie tipar înalt tip B de
63 b/m.2. Fi. 16/540X840. Coli ed. 12, 36. Coli de tipar 14,
25. Comanda nr. 1.722. Planșe tipar înalt 12. A. nr. 3347.
C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici
7.792.07.

Tiparul executat sub comanda nr. 50 340 la
Combinatul Poligrafic „Casa Scânteii” - Piața Scânteii nr.
1, București - R.S.R.